

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANNE CAROLINE DA ROCHA DE MORAES

HOMENS EM QUADRADOS: MASCULINIDADES NAS HQ'S DE ANGELI NA
REVISTA *CHICLETE COM BANANA* (1985-1990)

CURITIBA
2018

ANNE CAROLINE DA ROCHA DE MORAES

HOMENS EM QUADRADOS: MASCULINIDADES NAS HQ'S DE ANGELI NA
REVISTA *CHICLETE COM BANANA* (1985-1990)

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em História, no curso de pós-graduação em História, setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Profº Drº Clóvis Mendes Gruner

CURITIBA

2018

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Moraes, Anne Caroline da Rocha de
Homens em quadrados: masculinidades nas *hq's* de Angeli na
Revista *Chiclete com Banana* (1985-1990) / Anne Carolina da Rocha
de Moraes – Curitiba, 2018.
208 f.; 29 cm.

Orientador: Clóvis Mendes Gruner
Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas
da Universidade Federal do Paraná.

1. Angeli, (Cartunista) - História. 2. Histórias em quadrinhos -
Aspectos sociais - Brasil. 3. Masculinidade - Gênero - Identidade. 4.
Underground. I. Título.

CDD 305.3

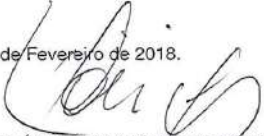


MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ANNE CAROLINE DA ROCHA DE MORAES**, intitulada: **HOMENS EM QUADRADOS: MASCULINIDADES NAS HQ'S DE ANGELI NA REVISTA CHICLETE COM BANANA (1985-1990)**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa. A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 22 de Fevereiro de 2018.


CLÓVIS MENDES GRUNER(UFPR)
(Presidente da Banca Examinadora)


FERNANDO BAGIOTTO BOTTON(UFPR)


RODRIGO OTÁVIO DOS SANTOS(UNINTER)



ao meu pai e ao meu irmão

*desejando que se libertem de todo peso
relacionado ao seu gênero*

AGRADECIMENTOS

A memória, um objeto nada confiável em termos positivistas, mas muito apreciado pelos poetas, ressuscita sentimentos vividos neste recente passado. Os dois anos transcorridos durante o curso de mestrado não foram dos mais agradáveis – e por incrível que pareça, não falo de nossa sociedade afundada num espetáculo macabro, nem dos diversos traumas causados pela descrença em relação a nossa profissão. Falo também de minha subjetividade: anos de crises profundas em relação à família, a própria identidade. Senti o peso do meu gênero e as expectativas relacionadas a ele me esmagaram durante um bom tempo. Ainda pude (deixar de) entender o sentido da vida, e principalmente perceber o papel da morte; dei atenção ao astrofísico que dizia: “não tenho medo da morte, tenho medo de viver uma vida na qual poderia ter realizado algo e não realizei”. Toda essa reflexão me trouxe até aqui. Foram dias difíceis mas necessários. Por isso em primeiro lugar agradeço à Jaqueline, minha analista que ajudou e ajuda a organizar as peças do meu quebra-cabeça mental. Em segundo, agradeço à CAPES, por ter financiado um ano deste trabalho.

Gostaria de lembrar de todas as pessoas que estiveram ao meu lado, ouvindo minhas balelas pseudo-filosóficas e acompanhando mais uma identidade minha que foi (re)criada. Agradeço à Paula, por todos os finais de semana de balada, filmes e comida; esses dias tornam a complicação que é estar vivo em algo mais leve – e aos pais dela, Juvêncio e Romilda por me fornecerem um terceiro lar. À Fabiane, companheira de biblioteca, fotos engraçadas e de bads existenciais. Agradeço ao Willian, por todos os dias que me abraçou e disse que tudo ficaria bem – você estava certo. A Helena, pelos passeios em Quitandinha e por todos os *insights* e conversas regadas a muitos cachorros e animais fofinhos. Aos meus amigos Alexandre e Valdemir, por me trazerem pontos de vistas novos sobre a pesquisa e também sobre a vida. Ao Ivan, Luan e Felipe pelas conversas de bar e a companhia nas horas de procrastinação. A Larissa, por me visitar, e estar presente nas horas difíceis – sempre serei grata. Ao Luís Fernando, que foi meu professor no cursinho, meu amigo durante toda graduação e agora é meu colega de doutorado, espero que possamos caminhar juntos durante muito tempo ainda. Ao Luiz Burga, pelos papos

cyber – apocalípticos e sonecas pós RU. Ainda, agradeço ao Pedro por me ajudar nos ajustes finais deste texto.

Gratifico especialmente a todos do Vilarzinho, nosso grande cortiço semi-*hippie* no bairro do Pilarzinho, onde almoçamos, fazemos fogueira e jogamos vôlei - eu nunca fui por causa da dissertação, mas prometo comparecer nos próximos jogos. Em especial à Tamara, a pessoa que dividiu sua casa comigo nesses dois anos, e que além de amiga me mostrou que *a felicidade pode ser encontrada mesmo nas horas mais difíceis, se nos lembrarmos de acender a luz.*

Agradeço àqueles que amei, Jev, Leonardo, Alessandro e Marcelo. O que sobrou deles resta em mim, e me guia de maneira obscura através do que vejo e do que entendo nessa pesquisa e na vida. Aos meus amigos Gian e Gustavo, que me deram pouso, beberam comigo, e trouxeram um pouco de paz ao caos. Aos meus amigos da ocupação, amizades verdadeiras construídas em tão pouco tempo: Amanda, Thiago, Dalton e Mariana; espero que tenha sido a primeira luta de muitas que estão por vir.

Ao professor Vinicius, por responder a questão que eu me fazia desde os quinze anos “como funciona essa po**a?”. À Alice e ao Gustavo Mão, por me acompanharem nessa pira extremamente viajada que é descobrir como a po**a funciona. Ao professor Clóvis e a linha *Arte, Memória e Narrativa*, agradeço pelo conhecimento e também pelas confraternizações que me mostraram que a vida acadêmica pode ir muito além das leituras e da sala de aula. Agradeço a banca, que leu meu trabalho e fez intervenções muito importantes. À Universidade, a qual tive muito trabalho pra entrar, e valorizo todos os dias: me forneceu comida, abrigo, aparato médico e psicológico quando precisei, aprendi muito aqui e desejo que todos possam ter essa oportunidade.

E por fim, digo obrigada a minha família, palavra que finalmente compreendi o significado nesse último ano: Ivonildo, Nilza, Pedro, Beatriz e Ester, as pessoas que mais amo na vida. A Julia, minha prima, que me aconselha sempre nas horas certas, e esteve comigo no momento mais sombrio da minha vida. E a todas pessoas que passaram pela minha vida, e que acrescentaram aprendizados.

Os conhecimentos podem ser transmitidos, mas nunca a sabedoria. Podemos achá-la; podemos vivê-la; podemos consentir em que ela nos norteie; podemos fazer milagres através dela. Mas não nos é dado pronunciá-la e ensiná-la. [...] Uma percepção me veio[...] Reza ela: 'O oposto de cada verdade é igualmente verdade.' Isso significa: uma verdade só poderá ser comunicada e formulada por meio de palavras, quando for unilateral. Ora, unilateral é tudo quanto possamos apanhar pelo pensamento e exprimir pela palavra. Tudo aquilo é apenas um lado das coisas, não passa de parte, carece de totalidade, está incompleto, não tem unidade.

Hermann Hesse

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo abordar as relações de gênero presentes na revista *Chiclete com Banana* – com foco nas masculinidades. A revista ficou conhecida por ser um produto da juventude *underground*, e ao mesmo tempo obter grande sucesso nas vendas, alcançando números históricos. Lançado pela Circo editorial em São Paulo e distribuído nacionalmente, o periódico teve 24 edições regulares, além de dez edições especiais, publicados de 1985 até meados da década de 90. Ali o cartunista Arnaldo Angeli Filho impactou uma geração de jovens e quadrinistas, deslocando o humor engajado da política institucional para focar também nos costumes e nas relações cotidianas dos tipos urbanos das grandes metrópoles. Apesar de a maior parte da revista ser desenhada e escrita por Angeli, desde o início da empreitada ele acompanhou diversos quadrinistas que faziam aparições esporádicas, como: Laerte, Glauco, Chico Caruso, e outros nomes que atualmente fazem parte do cânone dos quadrinhos brasileiros. A revista era um espaço esmagadoramente masculino, e tinha um público majoritariamente formado por jovens que se identificavam com movimentos alternativos contraculturais. Ela apareceu como local privilegiado para se visualizar tipos de masculinidades que ficavam à margem de modelos tradicionais ou hegemônicos. Por ser uma publicação de humor provinda de um espaço *underground*, onde havia pouca censura moral, a revista se mostrou um local onde as ambiguidades intrínsecas ao processo de transformação nas relações de gênero ficavam muito evidentes. Deste modo, o texto aqui apresentado tem por objetivo trazer as diversas masculinidades marginais que foram encontradas nas obras de Angeli, e além, apontar o modo pelo qual a visão do autor nos direciona para compreensão da maneira pela qual o gênero masculino enxergava e se relacionava com as outras categorias de gênero.

Palavras-chave: masculinidades; *underground*; estudos de gênero; histórias em quadrinhos.

ABSTRACT

This paper aims to discuss the gender relations presented within the magazine *Chiclete com Banana* – focusing on kinds of manliness. The magazine became well known as an *underground* youth product, while also having great sale success, reaching historical numbers. Released by *Circo Editorial* in São Paulo and distributed all over the country, the magazine had 24 regular editions, as well as 10 specials editions, published between 1985 until the mid 90's. On the magazine, the cartoonist Arnaldo Angeli Filho caused an impact on the youth of the time and on a generation of cartoonists, pushing the engaged humor beyond institutional politics to also look out for kinds of behavior and day to day relationships between urban people. Even though the magazine was mainly drawn and written by Angeli, since the beginning of the work some famous cartoonists sporadically appeared such as Laerte, Glauco, Chico Caruso, and other names which are now highly rated nation wide. The magazine was a crushingly masculine environment, and its readers were a group formed by young people who identified themselves with alternative countercultural movements. It appeared as a productive space to observe different kinds of manliness which lay on the outskirts of its traditional, hegemonic model. Being a humor publication from the *underground*, where there was little “moral censorship”, the magazine turned out to underline the intrinsic ambiguities in the process of transformation of gender relations. Thus, the text here presented has as an objective bringing about the many marginal kinds of manliness found on Angeli's work, as well as pointing out how the author's perspective directs us to understanding the way the male gender sees, and interacts with, other gender categories.

Keywords: manliness; *underground*; gender studies; comics.

Índice de ilustrações

Ilustração 1: Calvin e Haroldo falam sobre a morte.....	28
Ilustração 2: Angeli e suas fases.....	35
Ilustração 3: Angeli em crise: antepassados.....	37
Ilustração 4: Recordação escolar de Angeli.....	39
Ilustração 5: Graúna, personagem de Henfil.....	42
Ilustração 6: Crumb: The many faces of R. Crumb.....	44
Ilustração 7: Angeli em Crise, inspirado em Crumb.....	45
Ilustração 8: Wood & Stock.....	48
Ilustração 9: Capa da primeira edição da revista Chiclete com Banana.....	55
Ilustração 10: Primeira história de Edi Campana.....	56
Ilustração 11: Várias tiras em sequência.....	58
Ilustração 12: História de uma página só.....	59
Ilustração 13: Cartuns agrupados.....	60
Ilustração 14: Aderbal, um idiota como todos nós.....	77
Ilustração 15: A hora do Jantar.....	80
Ilustração 16: Essa vida é um sufoco!.....	83
Ilustração 17: Os anos 90 vão ser sodinha 1.....	85
Ilustração 18: Os anos 90 vão ser sodinha 2.....	87
Ilustração 19: Os anos 90 vão ser sodinha 3.....	88
Ilustração 20: Os anos 90 serão sodinha 4.....	90
Ilustração 21: Bibelô no cinema.....	92
Ilustração 22: Bibelô na fila do INPS.....	92
Ilustração 23: Bibelô e participação especial de Mara Tara.....	95
Ilustração 24: Angeli em Vinheta final da História de Mara Tara.....	99
Ilustração 25: Vida besta 1.....	101
Ilustração 26: Vida besta 2.....	101
Ilustração 27: Vida besta 3.....	102
Ilustração 28: Banda Blitz, ícone do movimento New Wave.....	103
Ilustração 29: Vida besta 4.....	103
Ilustração 30: Vida besta 5.....	104
Ilustração 31: Os anos 90 vão ser sodinha 5.....	106

Ilustração 32: Psico-Burguês: a revolta dos babacas 1.....	108
Ilustração 33: Psico-Burguês: a revolta dos babacas 2.....	109
Ilustração 34: Psico-Burguês: a revolta dos babacas 3.....	110
Ilustração 35: Bob Cuspe 1.....	113
Ilustração 36: Bob Cuspe 2.....	115
Ilustração 37: Bob Cuspe 3.....	116
Ilustração 38: Bob Cuspe 4.....	117
Ilustração 39: Angeli em Crise 1.....	120
Ilustração 40: El gran Manú 1.....	121
Ilustração 41: El gran Manú 2.....	122
Ilustração 42: El gran Manú 3.....	123
Ilustração 43: Angeli em Crise 2.....	124
Ilustração 44: Angeli em Crise 3.....	124
Ilustração 45: Angeli em Crise 4.....	125
Ilustração 46: Angeli em Crise 5.....	125
Ilustração 47: Foto de Angeli.....	126
Ilustração 48: Foto de Angeli 2.....	127
Ilustração 49: Foto de Angeli 3.....	127
Ilustração 50: Que tudo mais vá para o inferno! 1.....	129
Ilustração 51: Que tudo mais vá para o inferno! 2.....	130
Ilustração 52: Histórias de amor.....	131
Ilustração 53: Meiaoito e Nanico 1.....	133
Ilustração 54: Meiaoito e Nanico 2.....	134
Ilustração 55: Meiaoito e Nanico 3.....	135
Ilustração 56: Meiaoito e Nanico 4.....	136
Ilustração 57: Meiaoito 1.....	136
Ilustração 58: Bibelô e a homossexualidade.....	138
Ilustração 59: Bibelô e Nanico 1.....	139
Ilustração 60: Nanico.....	140
Ilustração 61: Bibelô e Nanico 2.....	140
Ilustração 62: Bibelô e Nanico 3.....	141
Ilustração 63: Bibelô e Nanico 4.....	141
Ilustração 64: Skrotinhos.....	142
Ilustração 65: Skrotinhos e Arlindo 1.....	144

Ilustração 66: Skrotinhos e Arlindo 2.....	146
Ilustração 67: Ripa na chulipa e pimba na gorduchinha.....	149
Ilustração 68: Eppur si muove 1.....	152
Ilustração 69: Eppur si muove 2.....	153
Ilustração 70: Eppur si muove 3.....	153
Ilustração 71: Eppur si muove 4.....	154
Ilustração 72: Revolta dos eletrodomésticos 1.....	157
Ilustração 73: Aondestará Laertón 2.....	159
Ilustração 74: Adondeestará Laertón? 3.....	160
Ilustração 75: Adondeestará Laertón? 4.....	161
Ilustração 76: Capa com Mara Tara.....	162
Ilustração 77: Mara Tara e o sexo das bactérias 1.....	163
Ilustração 78: Mara Tara e o sexo das bactérias 2.....	164
Ilustração 79: Mara Tara e o sexo das bactérias 3.....	164
Ilustração 80: Mara Tara e o sexo das bactérias 4.....	165
Ilustração 81: Mara Tara e o sexo das bactérias 5.....	166
Ilustração 82: Mara Tara e leitor.....	168
Ilustração 83: Rê Bordosa 1.....	170
Ilustração 84: Rê Bordosa 2.....	171
Ilustração 85: Rê Bordosa e a mãe 1.....	172
Ilustração 86: Rê Bordosa e a mãe 2.....	172
Ilustração 87: Rê Bordosa e o pai.....	173
Ilustração 88: Rê Bordosa casamento.....	174
Ilustração 89: Rê Bordosa, tentativa de suicídio 1.....	175
Ilustração 90: Rê Bordosa, tentativa de suicídio 2.....	176
Ilustração 91: Rê Bordosa tentativa de suicídio 3.....	177
Ilustração 92: Rê Bordosa torturada.....	178
Ilustração 93: a morte de Rê Bordosa 1.....	179
Ilustração 94: a morte de Rê Bordosa 2.....	180
Ilustração 95: a morte de Rê Bordosa 3.....	181
Ilustração 96: a morte de Rê Bordosa 4.....	182
Ilustração 97: a morte de Rê Bordosa 5.....	183
Ilustração 98: Rê Bordosa grávida 1.....	187
Ilustração 99: Rê Bordosa grávida 2.....	187

Ilustração 100: Rê Bordosa grávida 3.....	188
Ilustração 101: Rê Bordosa grávida 4.....	189
Ilustração 102: Rê Bordosa, aborto.....	189
Ilustração 103: Skrotinhas 1.....	191
Ilustração 104: Skrotinhas 2.....	192
Ilustração 105: Skrotinhas 3.....	193
Ilustração 106: Rê Bordosa e a sexualidade.....	199

Sumário

Introdução.....	16
1. Memórias de um Camaleão.....	35
1.1 O autor se põe em jogo.....	35
1.2 O contato com quadrinhos adultos.....	40
1.3 A contracultura na vida de Angeli.....	47
1.4 Henfil, Laerte e Glauco: amizades quadrinísticas.....	49
1.5 Embriões da <i>Chiclete</i> : da <i>Folha</i> a <i>Circo</i>	51
1.6 O <i>underground</i>	61
2. Os modelos de masculinidade.....	67
2.1 Gênero e masculinidades.....	67
2.2 A família tradicional em coma.....	74
2.3 O modelo rústico: <i>Bibelô</i>	91
2.4 Juventude <i>mainstream</i> : <i>New Imbeciw</i> e o <i>New Wave</i>	99
2.5 <i>Psico-Burguês</i> : o modelo hegemônico.....	105
2.6 O <i>punk</i> : <i>Bob Cuspe</i>	112
2.7 O autor como personagem.....	119
3. As categorias relacionais.....	129
3.1 As relações homossexuais.....	130
3.1.1 Os companheiros revolucionários.....	132
3.1.2 O machão e o gay comunista.....	137
3.1.3 Os amorais: <i>Skrotinhos</i>	142
3.2 Mulheres.....	147
3.2.1 Violência doméstica.....	147
3.2.2 Estupros.....	155
3.2.3 A <i>junky</i> <i>Rê Bordosa</i>	169
3.2.4 Gravidez e aborto.....	186
3.2.5 Um feminismo diferente.....	190
4. Considerações finais.....	195
5. Referências bibliográficas.....	201

Introdução

A Chiclete com Banana

A fonte histórica escolhida para este trabalho foi a revista de quadrinhos de humor, *Chiclete com Banana* (1985-1990), uma produção bimestral feita para adultos, que possuía como temática recorrente o cotidiano da metrópole paulistana no período de redemocratização do Brasil. A revista custava nove mil cruzados em sua primeira edição, sendo a mais cara do ramo¹ -, seguindo o formato *magazine*. O preço relativamente alto, se dava por dois motivos, primeiro porque a revista não continha publicidade, e também porque sua tiragem era baixa em comparação com outras revistas de quadrinhos. Com exceção da capa, o conteúdo era impresso em papel- jornal preto e branco, por ser o mais barato. Essa estética, sem cores e papel barato colaborou para externar a ideia de um produto *underground*, próximo aos *fanzines punks*². O estilo fanzineiro não se restringia à estética, pois - fazendo uma aproximação ideológica, seu conteúdo visava “chocar, irritar, levantar discussões e levar as pessoas a repensar suas opiniões” (MORAES, 2010, p.14).

A Chiclete com Banana possuía a maior parte de seu conteúdo em linguagem quadrinística, e teve ampla distribuição, obtendo uma média de 90 mil exemplares impressos em cada edição, que foram distribuídos por todo país. Ela foi escolhida como fonte para se estudar masculinidades tanto por ser uma produção que “denuncia as atitudes ridículas consideradas aceitáveis por uma sociedade que

¹“Apenas a título de comparação, a publicação Heróis da TV, da editora Abril que apresentava super-heróis da editora norte-americana Marvel em 84 páginas coloridas no formato 13 x 21 cm (chamado também ‘formatinho’) custava Cr\$ 5.500,00, um Zé Carioca, da mesma editora mas contando com 52 páginas custava apenas Cr\$ 3.500,00, um Recruta Zero, com 68 páginas também em formatinho e também colorido custava Cr\$ 4.100,00 pela editora RGE, que lançava naquele mês com 84 páginas um Almanaque do Fantasma custando Cr\$ 4.700,00. A revista que mais se parecia com a de Angeli, tanto no número de páginas quanto na forma de apresentação com miolo preto e branco e mesmo tamanho era a Mad, da editora Record. Ela custava Cr\$ 8.000,00”. (SANTOS, 2014, p.286)

² “Fazer uma *fanzine* é, antes de tudo, propiciar, em maior ou menor grau, a interseção de diversos territórios existenciais: Imagens tiradas de revistas, jornais, desenhos, fotos de shows, charges, colagens ao estilo Dadá; trechos de livros, reportagens, cartazes; poesias, frases soltas, pequenos fragmentos, textos de uma página ou alguns mais elaborados; relatos de experiências pessoais, críticas à cultura dominante, a política partidária, ao próprio grupo, comentários sobre música, filosofia, outras artes e outros saberes. [...] Os *fanzines* (junção de duas palavras: fan + magazine) são pequenos informativos feitos artesanalmente e depois xerocados em algumas centenas de cópias distribuídas ou vendidas entre os amigos, através de correspondências ou em algumas lojas, geralmente vinculadas ao *punk* rock, cuja circulação geralmente se restringia a pessoas ligadas, em maior ou menor grau, ao *punk*” (MORAES, 2010, p.70)

cultura a aparência, a hipocrisia e o consumismo alienado” (SANTOS, 2007, p.8), quanto porque permite criar um contraponto direto aos estudos de revistas femininas e masculinas que criavam modelos de gênero a serem seguidos (como exemplo: revista *Cláudia e Manchete* (CUNHA, 2001), e as masculinas *Veja* (VOKS, 2014), *Playboy* (VOKS, 2016) e *VIP Exame* (MONTEIRO, 2001)). Visto que, ao contrário destas, as páginas da *Chiclete com Banana* são recheadas de críticas bem humoradas a diversos estereótipos urbanos, colocando em questão os modelos provenientes da cultura *mainstream*. De modo interessante, a revista permite visualizar também os modelos que estão à margem da sociedade, já que é fruto de um artista engajado, que saiu da periferia de São Paulo e que desde cedo se integrou em movimentos de esquerda, tanto partidária quanto contraculturais.

O texto é dividido em três capítulos. No primeiro trataremos da biografia do principal cartunista e editor da revista *Chiclete com Banana*, Arnaldo Angeli Filho, o Angeli. O foco neste autor se dará pois a maior parte dos quadrinhos da revista são dele - e aqui fizemos o recorte em sua produção. Deste modo, o estudo de sua biografia ajuda a compreender o entrecruzamento de discursos que se consolidam através do autor. Em segundo lugar, por estarmos pensando as masculinidades, tratamos mais da biografia do autor, do que do contexto histórico mais abrangente³, porque esta nos ajuda a compreender a construção de sua visão de mundo através das experiências vividas. Já que a maioria dos personagens fixos são consolidações de facetas do próprio autor, colocadas no papel, deste modo, se torna interessante visualizar as experiências e com quais discursos o autor teve contato, para posteriormente produzir sua obra. A biografia será feita de modo sucinto, visto que outros trabalhos historiográficos já tratam desse tema com bastante profundidade, como o doutorado feito pelo pesquisador Rodrigo Otávio dos Santos (SANTOS, 2014), e a análise historiográfica de Aline Martins dos Santos, sobre o *Udigrudi* (SANTOS, 2012).

O capítulo dois se inicia com um breve debate sobre o conceito de gênero e de masculinidades, que serão utilizados para análise da fonte. Buscaremos pensar o gênero em sua pluralidade e singularidade, ao passo que as fontes históricas apontam as características específicas que as masculinidades adquiriram no

³O trabalho de Keliene Silva (2011) faz um ótimo panorama sobre a revista e o contexto da redemocratização brasileira.

contexto estudado. Passaremos pela crítica da revista aos modelos tradicionais de gênero, pelas diversas masculinidades que são ridicularizadas pela revista, chegando ao final com a exposição de modelos que são positivados.

No capítulo três o intuito é apresentar o olhar de Angeli sob as categorias relacionais: mulheres e homossexuais, visto que a construção do masculino se dá somente em relação às categorias que estão teoricamente em oposição a esse; sabendo que o olhar sobre os sujeitos não - masculinos revelam também como se conforma as masculinidades expostas na revista.

Histórias em quadrinhos como olhos do e para o mundo

Para pensar os quadrinhos precisamos de arcabouço metodológico sobre imagem, linguagem escrita e também sobre o formato original que resulta da interação das duas coisas: as histórias em quadrinhos. Como mostra o historiador da arte Arthur Freitas, uma boa análise dos materiais imagéticos artísticos deve se apropriar de três dimensões da imagem: a formal, a social e a semântica. A dimensão formal se refere ao caráter estético, a dimensão primeira da imagem: forma, cor, linhas. Para analisá-la é necessário um isolamento metodológico, onde suspendemos o objeto de pesquisa para vê-lo em seus detalhes e especificidades estéticas. Sabendo que cada detalhe é um vestígio plástico no qual aponta para uma história da produção daquela imagem, o historiador percebe esta forma como a própria história cifrada. Mas, a forma não pode ser vista isoladamente, exatamente porque ela não define em si o “efeito” que a obra causa, a motivação pela qual foi feita, os espaços que ela circula, nem as diversas interpretações que ela pode adquirir. Por isso as outras duas dimensões são necessárias (FREITAS, 2004).

Em um segundo momento deve-se isolar o objeto como produção social, e pensá-lo com uma “coisa” que circula pelo mundo. Se compreendemos que a imagem para ser entendida depende tanto da bagagem cognitiva do artista quanto do observador, é necessário perguntar por onde a obra circula? como ela funciona? quem a criou e como foi produzida? É nessa parte da análise que o contexto da obra se torna mais importante, para pensarmos nela como objeto que circula dependente das relações sociais e de poder, buscando desconstruir ideias de consagração, genialidade do artista, prestígio, etc. Um terceiro momento metodológico se trata da

dimensão semântica, que é a interpretação da junção dos dois passos anteriores. Fatores psicológicos, capacidade física, entre outros motivos específicos interferem na análise da imagem, não só se referindo ao artista e ao observador da obra, mas também ao historiador que a analisa. Assim, podemos compreender de modo mais amplo, a inter-relação entre biografia do artista, circulação da obra, contexto histórico e produção historiográfica .

Ainda sobre o assunto, o que Rancière recuperando Barthes chamou de efeito “pático” da imagem - primeira impressão frente a fotografia -, trazemos para as imagens quadrinísticas (RANCIÈRE, 2012, p.18). Isso porque teremos a vontade (talvez não tão bem saciada) de não cair numa tentativa de transformar a linguagem imagética em linguagem escrita. O efeito primeiro que a imagem causa, antes de qualquer explicação sobre ela, deverá ser identificado e valorizado neste texto.

Sobre as histórias em quadrinhos, há ainda, no senso comum, uma hesitação em chamá-las de arte. Isso provavelmente se deve à uma ideia de que obra de arte precisa ser um objeto original e singular, descartando àqueles que são produzidos em massa. Mas, há tempos Benjamin mostrou que a existência massiva de uma obra de arte e a possibilidade de acessá-la de diversas maneiras ajuda a atualizar o objeto produzido, o que ocasiona um “abalo da tradição que constitui o reverso da crise atual e renovação da humanidade” (BENJAMIN, 1987, p. 169). O filósofo reclama ao cinema um papel mais significativo na contemporaneidade que a pintura, ao passo que “ a imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis” (BENJAMIN, 1987, p.187). A composição fragmentada da percepção do real pode ser observada de um modo semelhante nas histórias em quadrinhos, que aparentam ao olhar como uma “narrativa cheia de intervalos que aparecem como lacunas de sentido” (GROENSTEEN, 2015, p.19), mas, assim como no cinema, para o leitor a narrativa se apresenta de modo contínuo onde:

uma vez dentro desse mundo, [o leitor] não saia nunca mais da imagem que lhe abriu acesso. Atravessar os quadros torna-se um processo mecânico e em grande parte inconsciente, mascarado pelo investimento (absorção) no mundo virtual postulado pela narrativa. A diegese, esta imagem virtual fantástica que inclui todos os quadros, transcende-os e é este espaço que o leitor pode habitar (GROENSTEEN, 2015, p.19).

Há um grande debate sobre a origem das histórias em quadrinhos, mas o que nos interessa desse debate, é que elas surgem no século XIX em diversos locais do mundo, e seu caráter de produção em escala industrial provém dos Estados Unidos. No Brasil, produções que poderiam ser consideradas quadrinhos existiam desde meados do século XIX⁴. No final do século XIX, principalmente na Europa, há uma proliferação de imagens, e se desenvolveu uma arte dedicada a diversas funções, entre elas, a criação de “fisionomias” ou “estereótipos” criados pela vontade social de se ver nas imagens, e ao mesmo tempo de rir de sua própria sociedade; a este processo o filósofo Rancière nomeia de “Imageria coletiva” (RANCIÈRE, 2012, p.25). Neste momento as revistas ilustradas pipocaram por todo ocidente, propagando principalmente charges e caricaturas, enquanto as tiras cômicas e as histórias em quadrinhos passam por um período de consolidação de sua linguagem.

Os quadrinhos aqui são compreendidos como um hipergênero, definido por Paulo Ramos como “[...] um campo maior [...] que agrega elementos comuns aos diferentes gêneros quadrinísticos, como o uso de uma linguagem própria, com elementos visuais e verbais escritos, e a tendência à presença de sequências textuais narrativas” (RAMOS, 2011, p.1). O hipergênero possui características que definem as histórias em quadrinhos, e sob este, existem diversos gêneros autônomos, como exemplo: tira⁵, tira cômica, charges⁶, cartuns⁷, “histórias em quadrinhos mais longas” etc (RAMOS, 2010, p.21). Dentro destes gêneros, ainda pode-se variar de temática como: super-heróis, terror, humor, infantil, etc. Deste modo, para Ramos, é importante perceber que a definição de quadrinhos tem estrita relação com os “aspectos sociointeracionais de cada texto. O leitor, ao entrar em contato com o texto, cria uma expectativa de leitura, que não pode ser ignorada” (RAMOS, 2009, p.19). Os aspectos físicos da obra - como o formato, tamanho, suporte e gênero -, definem à priori por quem e de que modo o quadrinho será lido.

⁴ Angelo Agostini produzia seus desenhos antes de Outcalt produzir Yellow Kid - personagem norte-americano, que geralmente é reconhecido como primeiro quadrinho produzido

⁵ Trata-se de um texto curto, construído em um ou mais quadrinhos (geralmente até quatro), geralmente com presença de um personagem fixo (mas não necessariamente), que cria uma narrativa com desfecho inesperado. (RAMOS, 2010, p.24)

⁶ “A charge é um texto de humor que aborda alguém fato ou tema ligado ao noticiário. De certa forma, ela recria o fato de forma ficcional, estabelecendo com a notícia uma relação intertextual. (RAMOS, 2010, p.21)

⁷ A principal diferença entre charge e cartum, é que o segundo não está relacionado a um fato jornalístico. (RAMOS, 2010, p.23)

Como exemplo, o formato gibi por ser até hoje relacionado ao público infantil, ficando exposto nas prateleiras mais baixas nas bancas. Do mesmo modo, o formato foi definidor para decidir quais quadrinhos seriam censurados pelos *Comics Code*, na década de 1950, nos Estados Unidos: os quadrinhos de formato revista sofreram forte repressão descontinuando a produção em várias editoras, enquanto seus parentes jornalísticos nunca foram incomodados⁸.

O gênero tira cômica é o mais usado pelo quadrinista Angeli na revista *Chiclete com Banana*, e segundo Ramos elas possuem mecanismo próximo à piada. Para ele ambas apresentam as seguintes características: possuem texto tendencialmente curto; temas ligados ao humor; desfechos inesperados; tendência ao uso de diálogos; humor focado em atitudes verbais ou gestuais dos personagens; tendência a possuir personagens fixos; e por fim

tendência a apresentar atitudes e personagens estereotipados, de modo a facilitar a compreensão das características situacionais e de composição dos personagens; necessidade de acionamento de conhecimentos compartilhados e de mundo de diversas ordens para a produção do sentido (RAMOS, 2010-2011, pp. 58-59).

Para além das características extratextuais, as Histórias em Quadrinhos são formadas por regras internas, baseadas em dois sistemas de signos gráficos – imagem e escrita- que unidos inauguram esta forma específica de linguagem. A imagem é o desenho, que remete a uma vontade do autor, que transforma seu pensamento em uma mensagem que carrega ideias e estilo. A imagem resultante está necessariamente ligada a um código de construção, que é essencialmente histórico. Ela ainda passa por um processo de seleção, visto que “o desenho não reproduz *tudo*; muito frequentemente reproduz pouquíssimas coisas, sem deixar, no entanto, de ser uma mensagem forte” (CAGNIN, 1975, p.73). Assim, o conjunto de elementos internos (que são as linhas, pontos e figuras selecionadas pelo autor)

⁸ Para percebermos a importância do formato, forma e suporte nos quadrinhos trago alguns exemplos. A revista *MAD*, nos Estados Unidos, adotou formato *magazine* e um modelo diversificado, não publicando somente quadrinhos, para fugir do código de censura das *comics*. O tamanho da revista ainda informa sobre seu público-alvo e o local em que o produto ficará nas bancas. Há ainda, atualmente um fenômeno de crescimento das publicações chamadas de *graphic novel* – formato próximo ao livro -, que levou as HQ's às livrarias e agregou legitimidade social à essas produções, por aproximar as HQ's da literatura. Acontece também a mudança no suporte, cada vez mais digitalizado – as redes sociais levam os quadrinhos à leitura nos suportes digitais, tanto que diversos quadrinistas tem mudado a forma das tiras, que eram horizontais e geralmente formadas por três quadros (formato associado ao jornal) para quadrado (com quatro quadros), pois fica mais fácil de visualizar nos celulares.

associado aos externos (referente, objetos e a cultura) criam um contexto no qual a imagem pode ser entendida como representação de algo. Para os quadrinhos serem compreendidos, deve existir uma intenção do autor em criar uma orientação para percepção do significado dele. Logo, o quadrinista deve dominar as técnicas de desenho, escrita e articulação da linguagem quadrinística, de modo a orientar o leitor para aquilo que ele deseja, segundo Will Eisner:

O quadrinho tenta lidar com os elementos mais amplos do diálogo: a capacidade decodificadora cognitiva e perceptiva, assim como a visual. O artista para ser bem-sucedido nesse nível não verbal, deve levar em consideração a comunhão da experiência humana e fenômeno da percepção que temos dela, que parece consistir em quadrinhos e episódios (EISNER, 1999, p.26).

A imagem e a escrita são articulados de modo a seguir uma série de pressupostos que são convencionados nos quadrinhos, como o uso dos balões, das linhas cinéticas, onomatopeias, etc (RAMOS, 2009). Além disso, a imagem deve possuir uma narrativa - um antes e depois -, independente do número de quadros. Os quadros são imóveis e silenciosos, não possuem movimento, mas criam a ilusão de um mundo contínuo e completo na imaginação do leitor. Nos quadrinhos o tempo é medido através do espaço ocupado pelos quadros, e o espaço entre uma cena e outra – chamado de sarjeta - é o que permite ao leitor transformar duas imagens distintas em parte de um todo, e mais que isso, o leitor acaba concluindo coisas que não estão explícitas nas imagens (MCCLLOUD, 2005, p.66). A conclusão, resultado do processo de significação da sarjeta, é todo tempo necessária na leitura de um quadrinho, o que torna indispensável ao artista captar as experiências comuns entre ele e seu público. Desse modo, as HQ's tem todo potencial para expressar de modo singular, imagens e estereótipos comuns a uma sociedade (ou parcela dela).

O mundo dos quadrinhos se revelam *como se fosse real*, assim o meio ficcional dos quadrinhos se torna perfeito para que

o imaginário se manifeste, fazendo o invisível tornar-se concebível [...]. O próprio imaginário não pode inventar nada. Esta era também a perspectiva de Freud que afirmava 'ser a imaginação criadora de fato incapaz de inventar o que quer que seja, só podendo então combinar componentes estranhos um ao outro' (ISER, 1999, p.73).

Deste modo, a ficção fornece os meios pelo qual a imaginação rearticula os elementos existentes no imaginário, fazendo este se organizar de uma outra forma. Isso é de extrema importância para compreender como se dá o processo de interação entre o leitor e a imagem artística, e o impacto que uma obra pode ter socialmente.

Imagem é potência

As histórias em quadrinhos nascem como produto industrial no momento que o filósofo da arte Rancière chama de nascimento da “Imageria coletiva”. Segundo ele, há uma explosão das mais diversas imagens espalhadas em todos os cantos da sociedade ocidental, no final do século XIX; que está relacionada ao surgimento do Design e da transformação das relações entre valor de uso e de troca, que sofrem uma interferência das imagens - relação que Marx nomeou como “fetiche da mercadoria” (RANCIÈRE, 2012, p.25).

Na *sociedade espetacular* (DEBORD, 1972) em que vivemos, a imagem possui papel essencial. A partir dela produzem-se em massa, desejos, gostos e identidades. Ela possui a potência de orientar o imaginário social e transformar a percepção dos sujeitos. Não é a toa que é a primazia do visual e da imagem que Guy Debord critica em seu texto:

Lá onde o mundo real se converte em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais, e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo como tendência a *fazer ver* por diferentes mediações especializadas o mundo que já não é diretamente apreensível, encontra normalmente na vista o sentido humano privilegiado que noutras épocas foi o tato; o sentido mais abstrato, e o mais mistificável, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. (DEBORD, 1972, p.18)⁹.

Já Douglas Kellner, numa visão mais otimista, aponta que a publicidade utiliza a imagem de modo pedagógico, “contribui para nos ensinar como nos comportar e o que pensar e sentir, em que acreditar, o que temer e desejar – e o que não” (KELLNER, 2001, p.10). Ele evidencia o caráter pedagógico da imagem, que para o autor poderia ser utilizado pelos educadores para propagar outros valores, mas que infelizmente ainda está voltado para fins de consumo e alienação.

⁹Uma visão apocalíptica e também muito atual marca a produção de Guy Debord, que em nenhuma das reedições ousou revisar seu texto, publicado pela primeira vez em 1967.

É possível perceber duas visões a respeito do caráter da imagem: numa primeira, relacionada a ideia platônica, ela é maléfica e alienadora, criando um mundo de ilusões que enganam os sentidos; em segundo, como local da pedagogia e possibilidade de subversão frente aos valores socialmente hegemônicos. Aqui preferimos uma intersecção entre as duas visões. A imagem é potência. Neste trabalho, gostamos de pensar que a revista causa impacto em seus leitores e muda suas percepções de mundo; ao mesmo tempo, a compreendemos como comunicação do autor de sentimentos e acontecimentos autobiográficos. E talvez a dimensão mais importante: seu potencial subversivo, no sentido que faz frente às imagens publicitárias e capitalistas que buscam *limpar* o mundo - ou melhor, a *visão* de mundo dos sujeitos.

Gostaríamos de contrapor dois tipos de imagens. A primeira, que busca criar uma representação *limpa* do mundo; a segunda, imagens que aqui serão apresentadas, que trazem uma percepção mais escatológica e poluída deste. Essa vontade de criar representações *higienizadas* do mundo, provém tanto de uma publicidade que cria padrões de beleza e de sucesso principalmente através de propagandas, quanto de parte dos movimentos de esquerda que ao pregar o politicamente correto de modo radical acaba suprimindo as representações violentas referentes a opressão de gênero, cor, classe, etc, dando a ilusão de que diminuimos assim também a violência material.

Angeli, o principal cartunista a ser estudado neste trabalho, até recentemente tem se apropriado para si o polêmico termo “politicamente incorreto”, exatamente para mostrar sua oposição às duas visões citadas acima. Para ele não há problemas em representações de violência, exatamente porque essas violências fazem parte da realidade dele e de seus leitores. Em entrevista à revista *TRIP*, em 2012, ele comenta que tem sido cada vez mais difícil publicar desenhos que se relacionem ao tema da violência:

É, as pessoas estão cercando os incorretos... Não desenhe isso, não desenhe aquilo. Algumas tiras causam problemas. Fiz uma, da série 'Lovestórias', em que uma mulher falava: 'Você não me toca há muito tempo'. Aí o cara levantava, cobria a mulher de porrada e voltava: 'Pronto, já toquei'. Recebi várias cartas dizendo que eu tava propagando a violência contra a mulher... Não percebem que o ridículo da história é o marido (LUNA, 2010)

E prossegue “as coisas estão tão limpinhas... As pessoas estão tentando limpar tanto o mundo, que daqui a pouco a gente vai ficar pálido” (LUNA, 2010).

Os problemas de Angeli com as questões relacionadas ao gênero serão tratadas posteriormente, o que se pretendeu refletir aqui é como a estética e a temática das imagens produzidas pelo quadrinista possuem caráter irônico, por se propor um rompimento (mesmo que parcial) com a produção de um modelo de sociedade *higienizada* da publicidade na *sociedade do espetáculo*.

Distante de onde?

Existe uma terceira visão sobre a imagem. Partindo da reflexão sobre as imagens artísticas, Didi- Huberman (1998) vai apontar que ao pensarmos que a “visão” é um processo unilateral – no qual vemos o objeto - deixamos de compreender a potência imagética do que “nos olha” - da sensorialidade ativada para além do que se vê. Para ele, as imagens artísticas “auráticas”, nos termos benjaminianos, tem a capacidade de desenvolver uma epifania naquele que vê. A epifania - um fenômeno tratado como algo religioso, que para ele, deve ser secularizado -, se trata de “uma forma originária da sensorialidade” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.169); ela é o sentimento e percepção vividos diante de uma imagem “aurática”. Ao vermos determinado objeto podemos ativar memórias, sensações, e perceber jogos de linguagem e associação de ideias em nossa mente, assim “vendo” na forma da imagem um espelho opaco que realiza um “autoconhecimento”. Em outras palavras, o processo sensorial que ocorre diante da imagem tem valor de sintoma - em termos psicanalíticos -, o que vemos torna-se um movimento de fluxo e refluxo, uma compreensão epifânica das ligações entre imagens e memórias que fizemos de maneira inconsciente, onde o “autoconhecimento” resultado desse processo não está na imagem em si, nem somente no observador, mas sim, no processo dialético entre o que é visto e o nosso interior (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.33). Deste modo, Didi- Huberman aponta para a relação complicada que se apresenta entre as imagens artísticas e o cientista que busca compreendê-la; questiona as certezas arraigadas que se transparece nos estudos de história da arte, quando o conhecimento dialético subjetivo entre o objeto e aquele que olha é exatamente o que funda esta ciência (DIDI- HUBERMAN, 2013,

pp 10-12). Essa mesma dificuldade se coloca aos historiadores em termos gerais, pois, sabemos que o objeto (imagético ou outro) e o observador jamais estão separados.

Esse problema se coloca a todos historiadores, mas não só a eles. Este número infindável de modelos que nos torna o que somos; modelos que deixaram de ser representações e nos parecem reais. O que nos esquecemos é que eles ainda são representações, e nós ainda estamos representando. Afinal, o que faz o historiador diante do documento? O documento não fala sozinho, não é a visão total, não é a verdade nem a realidade. Então, o que acontece entre o documento e o historiador, que faz surgir um passado?

A história é um conhecimento que não possui objeto. O passado não é; a não ser pela mediação de nossa imaginação. É também um modelo muito bem construído como real. Ao pensarmos no passado temos no imaginário comum a ideia de que ele está disposto numa linha cronológica na qual estamos no meio - no presente - entre passado e futuro. Ideia tão arraigada que se tornou tão automática quanto imaginarmos o mundo, que é redondo, como uma simples tábula. Mas até que ponto o mapa não suplantou o mundo? Ainda hoje achamos “que o mapa seja a cópia da Terra sem perceber que é realmente o contrário: é a Terra que desde o início assumiu, para nossa cultura, a forma e a natureza de um mapa”(FARINELLI, 2012, p.137). Ao fazermos o mapa, que é a historiografia, achamos que estamos simplesmente “copiando” a realidade do mundo, quando de fato estamos engessando um modelo sob um signo de verdade, e orientando o modo pelo qual todos deveriam vê-lo. O historiador está fadado a inventar o passado toda vez que se depara com sua documentação; o passado não pode ser alcançado, atingido ou experimentado, ele é um objeto a ser inventado cientificamente pelos historiadores, e ficcionalmente pelos literatos, desenhistas, dramaturgos, etc. Mas isso não significa deixar de lado a história afim de procurar um conhecimento com mais certezas, ou que possua pelo menos um objeto palpável. Como já afirmou certo historiador:

não é surpreendente que esteja em jogo, aqui, algo diferente do destino ou das possibilidades de uma 'ciência objetiva'. Na medida em que nossa relação com a linguagem é sempre uma relação com a morte, o discurso histórico é a representação privilegiada de uma 'ciência do sujeito', e do sujeito 'tomado numa divisão constituinte' - mas com a representação das

relações que um corpo social mantém com a sua linguagem. (CERTEAU, 1982, p.109)

Os discursos sobre o passado são representações deste e não podemos escapar disso, visto que toda linguagem é representação. Somos advertidos sobre o perigo do anacronismo mesmo sabendo que é exatamente nele que se funda nossa pesquisa. Nós falamos pelos outros, de suas vidas, experiências, relatamos seus testemunhos e concluímos coisas a respeito; o historiador é aquele que conta a história a respeito do vivido; a narrativa não é a experiência, o historiador não a viveu, mas é seu guardião. Deste modo a história

permite a uma sociedade situar-se, dando-lhe, na linguagem, um passado, e abrindo assim um espaço próprio para o presente: 'marcar' um passado, é dar um lugar à morte, mas também redistribuir o espaço das possibilidades, determinar negativamente aquilo que está por fazer e, conseqüentemente, utilizar a narratividade, que enterra os mortos, como um meio de estabelecer um lugar para os vivos (CERTEAU, 1982, p.107).

Não teremos mais a ilusão de buscar uma verdade científica, mas uma narrativa consciente e poética, dentro de outras possíveis. Aí se insere o autor, com as perguntas que o fizeram partir para uma jornada em busca de uma verdade impossível de ser encontrada. Com perguntas, em primeiro lugar, anacrônicas pois buscam no passado respostas para o presente, ao mesmo tempo que quer enxergar nesse rio de representações as possibilidades outras que somente um outro tempo e espaço pode oferecer.

O autor - a autora neste caso - aqui não deve ser vista como um sujeito centrado, completo ou finalizado. Ela é o cruzamento de diversos discursos e modelos dispersos ou organizados que estão disponíveis hoje, e o produto de um sujeito cindido, que se utiliza da terceira pessoa do plural como artifício narrativo. Como já disse outro filósofo:

o sujeito — assim como o autor [...] — não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto — se pôs — em jogo. Isso porque também a escritura [...] é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram — antes de qualquer outro, a linguagem (AGAMBEN, 2007, p.56)

Ficção e realidade: onde encontra-se o historiador?

A ficção entra na pesquisa que realizamos de dois modos. Primeiro por tomarmos a ideia de que a própria escrita historiográfica não está isenta de ficção, e segundo pois usamos de produções ficcionais como testemunhas silenciosas do passado. Ao utilizarmos a palavra ficção acreditamos que está relacionada ao seu par “oposto”, que seria a realidade/verdade. Ao mesmo tempo que esta oposição nos é percebida como um saber tácito vivenciamos cotidianamente experiências que nos mostram que essas palavras não deveriam ser usados como pares em oposição. Comumente divide-se os textos entre ficcionais e não ficcionais. Os textos não ficcionais seriam aqueles que trazem em si uma “verdade” ou “realidade”, por exemplo, textos científicos, manuais, entre outros. Já os ficcionais não estariam preocupados com a “veracidade” dos fatos, e sim com a estética e a expressão de sentimentos, ideias, reflexões (SELLIGMAN-SILVA, 2013, p.27). As histórias em quadrinhos são majoritariamente produções ditas ficcionais, assim como literatura, cinema, teatro, entre outros diversos. Acessando-as não temos dúvidas em classificá-las como ficção, mas será que por serem ficção elas estão em oposição à verdade? Vejamos a tira:



Ilustração 1: Calvin e Haroldo falam sobre a morte.

Fonte: <http://notaterapia.com.br/2015/11/18/30-anos-de-calvin-e-haroldo-a-tirinha-mais-incrivel-de-bill-watterson/>

Vemos na *História do Quati* de Calvin e Haroldo - personagens de Bill Watterson -, onde Calvin conversa com o tigre Haroldo. Já se evidencia claramente o caráter fantasioso e ficcional da história, pois sabe-se ser impossível em “realidade” conversar com um tigre. Também sabemos que Haroldo é um tigre de

pelúcia que se transforma em tigre quando está sozinho com *Calvin* – segundo o autor dos personagens, o tigre é fruto da imaginação fértil da criança. Vemos representada, através de desenhos e diálogo, uma conversa na qual os personagens refletem sobre a morte. Sabendo que o quadrinho é uma ficção – já que os personagens foram imaginados pelo autor e não existem no mundo material - não podemos dizer que ela se trata de uma mentira ou uma ilusão, pois faz o leitor compreender uma mensagem, e se relacionar com ela de modo que um produto não- ficcional dificilmente faria. O que a ficção faz é movimentar o imaginário dos leitores para que o autor transmita uma ideia; e esse imaginário é baseado no modo como se construiu a percepção da vida em cada leitor.

Segundo Selligman Silva, a ideia de oposição entre fictício e real surge apenas no século XVIII, com a ascensão de um novo regime de verdade (positivista e jurídico), referenciado numa ideia de comprovação e fatos, separando as esferas entre jornalismo (factual) e romance (ficção). Concomitante ao surgimento da separação dessas esferas se instaurou o problema da fronteira entre fictício e factual. O resultado é o que vemos na historiografia metódica, na qual surge a ideia de que o historiador deve combater a “contaminação da ficção” com acumulação de documentos e provas. Já sabemos que desse pensamento surgiu uma vasta produção historiográfica que buscava ser objetiva e isenta de opinião, e que manteve a história durante muito tempo como uma guardiã de um número restrito de nomes, datas e acontecimentos (SELLIGMAN-SILVA, 2013, p.28).

A partir de meados do século XX temos uma mudança de paradigma nas Ciências Sociais, incluindo a historiografia, onde percebe-se tanto que há “real” nos textos ficcionais, quanto há ficção nos textos que se propõem factuais. Como afirma Wolfgang Iser:

Há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de origem sentimental e emocional. Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. Por outro lado, também é verdade que estas realidades, ao surgirem no texto ficcional, neles não se repetem pelo efeito de si mesmas (ISER, 2002, p.958).

A partir desses pressupostos, podemos repensar a relação com o ficcional da seguinte maneira: substituiremos a oposição entre real e ficcional, para

introduzirmos uma relação com um terceiro termo, o imaginário. Para Iser, nosso imaginário está disposto de modo difuso e disforme, é uma massa de informações variadas, e que nada pode criar; sendo o imaginário incapaz de criar qualquer coisa que seja, apenas pode “combinar componentes estranhos um ao outro” (ISER, 1999, p.73). O fictício o orienta para aquilo que o criador da ficção quer: “O fictício compele o imaginário a assumir forma, ao mesmo tempo que serve como meio para a manifestação deste” (ISER, 1999, p.70). De outro modo, a repetição de dada realidade se acrescenta a ideia do *como se fosse real*; a referência baseada no real está mediada pelo caráter de “fingimento” de sua repetição: “Se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida” (ISER, 2002, p.958). Assim, “se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge o imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim o ato de fingir não pode ser deduzido da realidade retomada pelo texto” (ISER, 2002, p.958). Deste modo, a ficção orienta o imaginário para tomar a forma que o autor da ficção pretende dá-lo, na cabeça do leitor – ao passo que o leitor vai interpretar e se apropriar da ficção conforme suas expectativas e visão de mundo.

A realidade aqui não é compreendida como a verdade sobre o mundo; ela é a interpretação que os sujeitos fazem do que vivem. Como não vivemos em um mundo onde *palavras* e *coisas* se encontram, temos uma amplitude de significados e sentidos que uma palavra pode ter. Cada sujeito associa às palavras aprendidas sentimentos, situações, objetos que estão disponíveis no mundo fenomênico (e que não temos acesso através das palavras); cada uma dessas *coisas* são significadas de maneiras diferentes, e cada uso de determinada palavra é a reatualização desta própria.

O sujeito e o objeto não estão totalmente separados, pois para cada objeto há uma relação que o sujeito criou, uma marca mental que vai acompanhar a palavra, e a cada contexto em que ela é atualizada. Sabendo que a realidade é uma impossibilidade, não porque não existe, mas porque ela é inexplicável através da palavra, sempre o que fazemos é reatualizar os sentidos de determinados conceitos e palavras, e também dessa realidade impossível de ser alcançada. Aqui, a ideia de

real lacaniano se torna útil para entendermos o modo pelo qual a realidade é compreendida neste trabalho:

Não por acaso na segunda metade do século XX passa-se a falar em um real lacaniano que não pode ser descrito ou capturado pela razão ou pela imaginação. Esse real é na verdade um herdeiro da noção de trauma, i.e. de uma memória que leva em si seu apagamento. [...] nas humanidades, a verdade é a inacessibilidade do real, que não é mais que essa transformação do conceito freudiano de trauma, como des-encontro do real. (SELLIGMAN-SILVA, 2013, p.37)

O real é o *des-encontro* do real. Falar é dar sentido ao mundo, ao real *des-encontrado*. A língua é o instrumento que nos torna comuns - o que há de comum em nós é a possibilidade de aprender a significar o mundo e a si pela linguagem-, e é também ela o signo máximo da tradição, pois é a história transmitida, tornando possível também a comunicação.

Por vezes essa discussão é interpretada de modo que pareça que se negue a existência do real; não é nada disso. Esse modo de pensar busca ampliar a questão, para mostrar que toda vontade de explicação do real está envolvida numa visão unilateral da experiência que o sujeito terá com o mundo e com a língua que lhe foi transmitida. Como afirma o escritor:

Se não passássemos de indivíduos isolados, se cada um de nós pudesse realmente ser varrido por uma bala de fuzil, não haveria sentido algum em relatar histórias. Mas cada homem não é apenas ele mesmo; é também um ponto único, singularíssimo, sempre importante e peculiar, no qual os fenômenos do mundo se cruzam daquela forma uma só vez e nunca mais. Assim, a história de cada homem é essencial, eterna e divina, e cada homem, ao viver em alguma parte e cumprir os ditames da Natureza, é algo maravilhoso e digno de toda a atenção (HESSE, 1992, p.19)

Por não sermos isolados, relatamos histórias, e exatamente por sermos singularíssimos a comunicação absoluta da experiência através das palavras não é possível.

Mas a singularidade absoluta do sujeito não recusa o fato de haver entre nós experiências comuns. Como exemplo, os moradores de uma grande cidade possuem esse fato em comum, e “comumente” diferente da experiência de moradores do campo. Neste sentido não só a cidade - mas a cor, o gênero, a classe, e assim infinitamente -, trará uma gama de questões que aproximam os sujeitos. Mas essas experiências jamais serão comuns de modo absoluto, pois cada um

deles significa-as de maneira diferente; e por mais que as palavras façam parecer esse comum como algo absoluto, cada um compreenderá as palavras ditas relacionando-as com o modo que singularmente sentem aquilo que é vivido. Esse lugar que faz com que haja a experiência comum, é sempre mediado pela significação singular que o sujeito dará àquela situação. Deste modo também as palavras são singulares e comuns ao mesmo tempo. E é a partir disso que podemos compreender que todo uso da palavra é a vontade do comum, ao mesmo tempo a impossibilidade de compartilhá-lo.

Numa interpretação dada aos textos de Furio Jesi, supomos que o etnólogo jamais compreenderá o mito participando da festa¹⁰. Primeiro porque a festa é a atualização do mito (mito que não podemos saber se existe – *não existe aqui*¹¹), e segundo porque o próprio etnólogo só poderia compreender a reatualização do mito se participasse da festa, mas não tendo as mesmas referências simbólicas do outro – só pode ver o outro no ato de ver, mas não ver o que o outro vê -, o único modo é compreender a si mesmo através da festa, ouvindo a música (ou o silêncio) da sua própria Máquina Mitológica.

Se o mito existe ou não, já não ousamos questionar, ele não é *para nós*. Mas independente de haver ou não o mito, existem os relatos mitológicos, as narrativas a respeito desse algo – *mito* ou *vazio*. Da Máquina Mitológica de Jesi saem todo tipo de relatos. Não sabemos o que há dentro da Máquina, ela é uma caixa, e suas paredes estão vedadas *para nós*. Segundo o autor, existem dois tipos de sociedade, aquelas em que deus ainda vive, e a nossa, na qual deus está morto. Morto porque não aparece mais para nós, não vemos mais deus, nós o matamos ao buscarmos explicar o mundo em sua completude, através da ciência. A partir da leitura desse modelo, Giorgio Agamben vai refletir sobre a linguagem na nossa sociedade. Dentro dessa caixa criadora de narrativas não há nada; estamos em torno de um vazio, mas

¹⁰ Usar o termo mito é um problema para o mitólogo. Segundo ele, não há mito e sim uma máquina mitológica que funciona independente de estar preenchida ou vazia por um mito. Existindo ou não o mito de fato, ainda haverá a máquina mitológica funcionando e criando narrativas mitológicas. Apesar de buscar desativar o uso da palavra mito, o próprio autor em seu texto *Gastronomia mitológica*, retorna o uso da palavra num gesto auto-irônico, dizendo “o rigor dura apenas uma manhã”. (JESI, 2011)

¹¹ Para Jesi é infrutífero opor a dupla *é/não é* em relação ao mito, pois “não há fé mais exata num 'outro mundo' que não existe aqui do que a declaração que tal 'outro mundo' não existe” (JESI, 2015, p.74). Como saída ele se utiliza de uma brincadeira com a linguagem expressa na partícula italiana ‘*ci non-è*’. Na qual se expressa uma frase, com vários significados: *não é aqui, não é para nós, não existe aqui e/ou não existe para nós*. Cf.: nota 15 do mesmo texto.

nem por isso paramos de criar narrativas. A Máquina Mitológica seria a Máquina da Linguagem¹²(AGAMBEN, 2015): ao mesmo tempo a benção e a maldição da humanidade; a caixa que inventa o mundo.

Conhecer o mito e participar absolutamente da festa são duas coisas que estarão para sempre vedadas ao etnólogo pois o mito *não é para nós*, ele vai além das *palavras*, ele é a *coisa*, e a *coisa* só encontra a *palavra* na morte - morte que quebra o mecanismo da máquina, exatamente por ser “ algo e ao mesmo tempo nada” (KÉRENY *apud* AGAMBEN, 2015, p.79). Se o mito *não é para nós*, então o que o etnólogo pode fazer é participar da festa a seu modo e falar sobre ela, reinterpretando e recriando o mito ao descrevê-lo.

Assim a total capacidade de comunicar através das palavras (palavras absolutas que dizem as *coisas*) é como o mito, essa palavra absoluta *não existe para nós*; as nossas palavras nunca podem preencher tudo, delas sempre sobram e escapam algo, e esse algo é a impossibilidade de descrevermos o real através da linguagem. O real *não é para nós* – é a impossível comunicação absoluta das palavras, é nosso encontro com a morte, a vivência no mito. O que podemos fazer é o que faz o etnólogo. Ele participa da festa, tenta encontrar o mito, compreender sua reatualização, mas sempre que faz isso ele reinventa o mito.

O mito é a absoluta verdade histórica, “o que aconteceu”. A festa são as pessoas e as *coisas* que estavam lá “onde tudo aconteceu”, que são as nossas fontes históricas. E nós, historiadores somos os etnólogos, que nos esforçamos ao máximo para participar da festa (reviver o passado através do contato com as fontes – alcançar o mito através da festa) mas o máximo que podemos fazer é inventar o passado, mais uma vez.

Mas ao passo que a própria festa é a atualização do mito que jamais teremos acesso, assim também são as *coisas* e o “passado como realmente aconteceu”, tudo isto está vedado para *todos nós*, para sempre, a menos que sejamos “o escolhido” que fala diretamente com os deuses (ou deus). Ao nos darmos conta que nem nós nem qualquer um foi “escolhido”, logo todos que existem tratam de

¹² Agamben dá um salto na interpretação de Jesi. Tanto em O Talismã de Furio Jesi, e principalmente em *Sobre a impossibilidade de dizer eu*: paradigmas epistemológicos e paradigmas poéticos em Furio Jesi, ele irá defender que a máquina mitológica pode ser pensada como a própria linguagem: “Mito é o nome que Jesi dá ao motor imóvel escondido na máquina linguística, ao 'coração de pré-ser' onde o eu falante, no limite de uma zona de não conhecimento, produz incessantemente suas mitologias”. (AGAMBEN, 2015, p.105)

reinventar significados para suas coisas e seu próprio passado através da linguagem, em busca de propósitos mais diversos. Assim, o reconhecimento do caráter narrativo/poético de nossa disciplina não nos deve fazer cessar de escrever sobre o passado; ao contrário, nos faz compreender o papel ético da profissão de historiador. Assim, inventaremos o passado com maior consciência, pois se nós não o fizermos, alguém irá fazê-lo. E nosso inimigo não cessa de fazê-lo¹³.

¹³Referência às teses de Walter Benjamim: “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer”. (BENJAMIN, 1987)

1. Memórias de um Camaleão

1.1 O autor se põe em jogo



Ilustração 2: Angeli e suas fases.

Fonte: Exposição Ocupação Angeli – Itaú cultural

<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/angeli/angeli-em-crise/>

Estudar Arnaldo Angeli Filho não é tarefa fácil. O que o próprio autor deixa claro no quadrinho acima, é que não é *um* autor; são vários em um só, com diversas fases, pensamentos, e bagagens que carrega. O objetivo de se trazer fragmentos da biografia do autor dos quadrinhos e editor da revista *Chiclete com Banana* não é simplesmente mostrar uma produção individual que se resolve em si mesma. O objetivo é pensar Angeli como alguém que é transpassado por diversas ideias e pensamentos, e que de algum modo estão resso(n)ando pelas metrópoles do mundo afora; apresentando a ansiedade, a aceleração, a sujeira e a desigualdade social intrínseca às metrópoles contemporâneas, e mais especificamente à sua metrópole, a cidade de São Paulo. O quadrinista não hesita em expor a violência e as incoerências da vida citadina, criticando tudo e todos. Ao mesmo tempo, carrega em si as próprias contradições e incongruências do sistema do qual é contemporâneo.

Nessa tentativa de mapear esses discursos os depoimentos de Angeli serão centrais, mesmo compreendendo que ao relatar a própria vida, o autor acaba por criar uma narrativa de sua vida, que apaga as discontinuidades e tenta evidenciar uma ilusão de linearidade, na qual traça desde a infância até a atualidade uma lógica que reúne todas as identidades sob o nome próprio de Angeli. A vida vivida é diferente da história de vida contada, visto que a vida é repleta de refluxos,

aleatoriedades e contratempos, enquanto na narrativa vemos que todas as dificuldades são vistas como necessárias para construção da identidade que hoje é vivida pelo autor. A memória, como mecanismo psíquico tende a apagar da consciência essas discontinuidades, visando a necessidade de manter um eu coerente, e evitar a ansiedade da dispersão do eu (MAY, 1980). Deste modo, reunimos aqui os relatos da vida do autor, com foco principal na sua relação com as histórias em quadrinhos e com a contracultura, que aparecem para o próprio autor como elementos estruturantes de sua identidade.

Não podemos acreditar, no entanto, que ao estudarmos a narrativa de sua vida, vemos seu rosto marcado nas fotos, ou assistirmos seus documentários e vídeos, poderemos de algum modo captar a totalidade de seu eu e de sua obra. Do mesmo modo que estudar a obra de Angeli não nos fará compreender o que é esse autor; pois na compreensão do autor como uma função é que se evidencia a cisão do sujeito. Ou seja, temos uma ideia à priori, de que o autor guarda o segredo absoluto, que seu consciente (e inconsciente) carregam a explicação toda, a revelação máxima da significação da obra. Nada é menos certo. Parafraseando Agamben, é absolutamente provável que somente após fazer a obra, ou durante sua feitura o sentimento transpassado no autor se torne algo real (AGAMBEN, 2007, p.55). E que o sentimento não estando nem no autor, nem no papel simplesmente, está de fato no gesto que faz o autor (o qual ele mesmo se torna ausente) e será recuperado no leitor. Assim, a obra de fato está no gesto no qual “autor e leitor se põem em jogo¹⁴ no texto – e ao mesmo tempo fogem disso” (AGAMBEN, 2007, p.56). Assim, o autor não é algo que possa ser apalpado na realidade, ele é o resultado do corpo-a-corpo com o dispositivo que se pôs em jogo, neste caso, caneta e papel, a linguagem quadrinística. E assim “uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreducibilidade a ela”(AGAMBEN, 2007, p.56). Deste modo, não temos intenção de exaurir no relato da vida de Angeli, todos os sentidos que posteriormente encontraremos em sua obra; somente delinear redes de discursos e atravessamentos que contribuem na articulação desse discurso novo

¹⁴Ética não é a vida que simplesmente se submete à lei moral, mas a que aceita, irrevogavelmente e sem reservas, *pôr-se em jogo* nos seus gestos. Mesmo correndo o risco de que, dessa maneira, venham a ser decididas, de uma vez por todas, a sua felicidade e a sua infelicidade.

que será produzido pelo autor em seu corpo-a-corpo com a linguagem (AGAMBEN, 2015).

Em entrevista a Darlene Dalto, Angeli comenta sobre a escrita despretensiosa de “causos” de sua adolescência, segundo ele: “De vez em quando escrevo umas 15 linhas, chama-se *Memórias de um suburbano*. E eu melhora as histórias das pessoas. Eu vi tal coisa mas aí falta um final, então monto uma outra história e depois acabo acreditando que aquela é a versão verdadeira” (DALTO, 1993, p. 31). Para este capítulo tomo essa afirmação. Costurarei uma narrativa composta de trechos de entrevistas escritas e gravadas, trabalhos acadêmicos, também depoimentos de colegas de Angeli, trechos de documentários e alguns quadinhos e fotos. Tudo como vestígios de uma história cheia de lacunas, sobre a qual “montarei uma outra história” para no fim acreditar que esta é a versão verdadeira.

Angeli nasceu no bairro Casa Verde na periferia paulistana, conhecido pela conformação que reunia principalmente população negra, imigrantes italianos e portugueses, que viviam próximo ao rio Tietê (ZUCCHI, 2015, s.p.). Ali passou sua infância e adolescência, com sua família que possuía forte tradição italiana. Neste ambiente teve contato com a arte, como podemos ver, sob o olhar do cartunista, o papel essencial que tiveram as primeiras referências masculinas de sua vida, para a paixão pelo desenho:



Ilustração 3: Angeli em crise: antepassados

Fonte: Angeli: 40 anos de folha.

<http://arte.folha.uol.com.br/especiais/2015/09/20/angeli-40/>

Vemos uma tradição braçal e de masculinidade baseada na força e na imagem do homem provedor da casa. Mesmo havendo a relação comum de trabalho e masculinidade, principalmente no pai e avô, Angeli identifica uma forte relação com a sensibilidade artística:

Meu avô, pai do meu pai,[...] era ferreiro. E ele fazia aqueles portões... *art nouveau*... ele fazia estribo de carros antigos, de charrete, essas coisas. Isso aí já era... foi o início... que a família começou a surgir familiares que desenhavam. O meu pai eu me lembro, fazendo trabalhos de escola meu e da minha irmã, com aquela peninha mosquito, com que você desenhava um lobo ou um animal e tal... e eu ficava vendo meu pai fazer aquilo. E eu tinha verdadeira paixão por esse momento, de ver ele sentado, pegar o papel preto, uma cartolina preta e desenhar em branco os animais que tinham que figurar naquele trabalho da minha irmã e tal. E uma das primeiras coisas que eu tive um dinheirinho na mão foi comprar uma pena mosquito, que eu achava que era ali o começo de tudo (ANGELI, 2012).

Quando Angeli Filho completou dez anos, Arnaldo Angeli (pai) lhe presenteou com uma prancheta para desenho, feita por suas próprias mãos. A imagem de homens fortes, trabalhadores e provedores já havia se instalado na cabeça de Angeli (e permanece como vemos na tira). Essa imagem não foi associada à estereótipos negativos, como de pai ausente, distante; também a arte não foi colocada no âmbito de atividades femininas, como muitas vezes o é. Podemos perceber também a relação bastante intrínseca entre masculinidade e trabalho, sendo que mais tarde Angeli fará uma crítica à própria família, dizendo que não tinham consciência política, o foco deles era o trabalho; mas apesar disso, ele mesmo tornou-se um dos quadrinistas mais produtivos do mundo, tendo cerca de 30 mil publicações só na *Folha de São Paulo*.

Seu primeiro contato com os movimentos de juventude se deu aos nove anos, quando foi ao cinema assistir ao filme *Reis do lê lê lê*, estrelado pelos Beatles, e que virou a cabeça do menino. Segundo ele, depois do filme desenhava os Beatles de tudo quanto é jeito “aquilo mudou minha vida, minha visão de mundo, eu queria ser cabeludo”(DALTO, 1993, p.29).



Ilustração 4: Recordação escolar de Angeli.
 Fonte: <<http://revistatrip.uol.com.br/trip/angeli>>

Enquanto o clima em casa era favorável à sua criatividade infantil, na escola as coisas eram diferentes. Sua curta vida escolar coincidiu com a instauração do Golpe civil-militar. Lembrando-se de sua primeira produção artística, Angeli comenta que fez uma redação humorística a respeito do futebol e não foi bem recebido; na escola “era uma rigidez terrível. Uma vez o professor de música me pediu o livro e quando viu que não havia nenhuma lição feita, só desenhos, me deu a maior bronca”(DALTO, 1993, p.29). Não fazia a lição de casa, mas nem por isso não era um aluno dedicado. Seu caderno era cheio de desenhos muito bem feitos, e estudava muito, indo à biblioteca, como comenta:

com uns 15 anos já tinha uma lista de nomes de bons desenhistas que influenciaram o humor moderno mundial. Eu ia até a biblioteca, recolhia o livro dessas pessoas e passava uma tarde inteira assim: mãos, pegava as mãos dos desenhistas e copiava; pés e pá; orelhas e tal. Depois chegava em casa e tentava estudar tudo aquilo (DALTO, 1993, p.29).

O próprio defende a tese de que não existe artista gênio deslocado de um contexto, a produção artística demanda trabalho duro e treino. Seu primeiro estúdio foi com a prancheta improvisada, encostada no fundo de um barracão; tendo um

trabalho solitário ali, até conhecer seu parceiro para toda vida Antônio de Souza Mendes Neto, o Toninho Mendes.

Toninho, aos doze anos, era frequentador da feira do Casa Verde, pois lá havia a banca do seu Manelão, na qual vendia e trocava gibis. Depois de fazer um acordo de trabalho com Manelão, ele ajudava este, em troca de alguns gibis; foram os quadrinhos que fizeram com que as vidas dos garotos se cruzassem. Segundo Angeli, os amigos se conheceram nesta feira; já para Toninho, foi seu irmão Levi que o apresentou Angeli, pois segundo o irmão ambos eram parecidos em seu gosto pelos quadrinhos. De todo modo, os quadrinhos aproximaram os garotos, que eram muito fãs de Mandrake, Tarzan, mas principalmente dos Sobrinhos do Capitão; que segundo Angeli “ eram personagens não muito divulgados, eram o oposto do que o Disney apresentava, eram personagens que afrontavam a família” (DALTO, 1993, p.23). A amizade que ali se iniciou duraria até a morte de Toninho Mendes, no início do ano de 2017.

Os estudos se complicaram, e aos 13 anos Angeli foi jubilado por repetir quatro vezes o primeiro ano do ginásio, segundo ele

na escola, eu fazia cópias dos desenhos d'O *Pasquim* nos cadernos de música. O professor era militar que compunha hinos e um dia me pediu para ver a lição. Eu apresentei o caderno e ele ficou horrorizado. Me deu um esporro. Eu era tímido e fui diminuindo na cadeira, fui virando um fiapo de gente. Aí peitei o cara. Já tinha repetido a quinta série quatro vezes. Já tinha fumado meu primeiro baseado. Poucos dias antes, havia sido suspenso por chamar a professora de português de vesga. Já estava me influenciando pelo Rock, era cabeludo. Fui expulso do colégio e para mim foi um alívio. Eu queria ser cartunista (NEGREIROS, 2006, p.70).

1.2 O contato com quadrinhos adultos

A partir dali, arranjou um emprego que lhe fez abrir a visão de mundo, virou office- boy. Assim, tinha que andar por todo lado, na cidade de São Paulo, e de fato passou a participar da correria e da aceleração da maior cidade do Brasil. Foi quando percebeu que vinha do subúrbio, inicialmente se envergonhando e depois se orgulhando, como veremos adiante. Comenta que ainda criança ele percebia que havia um clima de silenciamento no ar:

Bem moleque, ali por 64, sabia que tava acontecendo uma coisa estranha no país. Em casa ninguém ligava pra política, era só trabalho [...] tinha um amigo que comprava *O Pasquim*, aí comecei a perceber melhor as coisas. Um vai trazendo outro, e forma um grupinho que começa a falar de coisas que antes você ouvia, mas não entendia o porquê. *O Pasquim* me influenciou muito (LUNA, 2010, s.p.).

Angeli era grande fã de Millôr Fernandes ainda quando este produzia nas revistas *O Cruzeiro* e *Pif -Paf*, e posteriormente quando cartunista participou do semanário *O Pasquim*. Este foi fundado em junho de 1969 - seis meses após a instauração do AI-5 – no bairro de Ipanema, no Rio de Janeiro. A primeira edição contou com uma tiragem de 14 mil exemplares, todos vendidos, e após seis meses as vendas se estabilizaram em 200 mil por edição. Os principais nomes do semanário figuram até hoje no imaginário nacional, ao lado da geração da *Circo Editorial*, como os maiores humoristas gráficos do país. Congregou desde uma geração mais experiente com Jaguar, Ziraldo e Millôr Fernandes a uma geração recém surgida, encabeçados por Henfil e Luiz Carlos Maciel.

O conteúdo do periódico se constituía principalmente por charges, cartoons, fotonovelas, sempre inspirados nos acontecimentos políticos, utilizando o mecanismo da ironia. O formato de cartoons e charges eram predominantes, tendo as histórias em quadrinhos papel secundário. Henfil inaugurou um tipo de desenho e humor inéditos, com seu traço rápido, ele fazia “humor porrada”, e se tornou o maior influenciador nos trabalhos de quadrinistas posteriores, principalmente nos traços de Glauco. Henfil possuía uma gama de personagens, como: *Os dois fradinhos* – que são dois frades, um alto mais conservador e reservado, e um baixinho sádico e descolado; *Zeferino*, um nordestino com toque coronelístico, e *Bode Orellana*, um intelectual que Henfil ironizava com afinco. Por fim, *Graúna*, um passarinho fêmea, onde seus traços quase se restringiam a duas linhas (SANTOS, 2012, p.36).



Ilustração 5: Graúna, personagem de Henfil.

Fonte: (HENFIL, 2002, p.108)

O *Pasquim* foi o maior jornal de resistência à ditadura, criticando costumes da elite e o autoritarismo do Estado, não pode superar outras questões, reproduzindo diversos discursos conservadores. Para Santos “os pasquinianos não rompiam totalmente com os tabus sociais, também havia opiniões conservadoras e machistas que se refletiam nas páginas do jornal em uma eterna contradição” (SANTOS, 2012, p.47). O contexto da ditadura civil-militar no Brasil deu incentivo a disseminação da imprensa alternativa, visto que os grandes veículos ou estavam amordaçados pela censura, ou apoiavam o regime. Desse modo, diversos periódicos brotaram Brasil adentro, além d’O *Pasquim*, a revista *Grilo* teve papel-chave na formação gráfica e ideológica, da geração que posteriormente participará da *Chiclete com Banana*.

A *Grilo* – nome que fazia referência a uma gíria muito utilizada pelos *hippies* –, era a janela para o mundo dos quadrinhos estrangeiros. Nela foram publicados pela primeira vez no país desenhos dos maiores artistas da área, como Charles Schulz, Walter Kelly, e principalmente Robert Crumb. Os editores da revista tinham que contatar diretamente os artistas para pedir liberação das obras. Muitas dessas

conversas obtiveram êxito, como exemplo, Guido Crepax e Wolinski, que liberaram sem nenhum custo histórias de suas personagens, respectivamente *Valentina* e *Georges, o espancador* (SANTOS, 2014, p.258). Criada pela editora *espaço&tempo* em outubro de 1971, sua tiragem inicial foi de 50 mil exemplares, todos vendidos, e se estabilizou em 35 mil. Em setembro de 1973, após diversas dificuldades financeiras e problemas com a censura, publicou seu último número, no qual constava uma entrevista com Henfil.

Foi através da *Grilo* que Angeli teve contato com os quadrinhos de Robert Crumb, reconhecido como maior quadrinista *underground* norte-americano. Angeli foi fortemente impactado por suas obras. Em entrevista dada para revista *Brasileiros*, Angeli reconheceu a importância da arte de Crumb para sua formação: “Eu tinha verdadeira adoração pelo Crumb e ele foi decisivo para me convencer de que eu teria de fazer algo autoral, falar da minha vida, das coisas que eu gostava, das raivas que eu tinha, do meu desprezo à burguesia” (VERGUEIRO, 2014, p.35). Com os quadrinhos em preto e branco e o traço pesado, dando a impressão de poluição visual, a arte de Crumb colocava em cheque a estética predominante nos quadrinhos, principalmente de heróis. Não só por conta da ausência de cor, mas o modo como os personagens eram desenhados, fugindo dos padrões de corpos perfeitos reproduzidos pela indústria cultural. Além disso, os temas como uso de drogas, sexo e a crítica social - tudo mostrado sem pudores e com uma forte dose de sarcasmo e ironia - consolidou Crumb como porta-voz da revolta da juventude de seu período (SANTOS, 2014).

Foram diversas as características de Crumb que inspiraram fortemente a produção de Angeli, como exemplo, Crumb costumava desenhar-se de maneira depreciativa expressando suas angústias e manias; Angeli, em seu quadrinho *Angeli em Crise* vai trazer essa ideia para seu trabalho. Ainda podemos perceber que a característica marcante dos traços “sujos” e “pesados” de Crumb e o humor ácido e direto é trazido de forma diversa para os trabalhos do brasileiro. Por fim, assim como Crumb matou seu principal personagem *Fritz the Cat*, Angeli não hesitou em matar sua personagem mais famosa: *Rê Bordosa*.

A personagem *Rê Bordosa* se assemelha muito ao próprio *Fritz the cat*; *Rhalah Ricotah* o guru fajuto de Angeli, é diretamente inspirado em *Mr. Natural* de

Crumb, tanto que em uma das histórias do brasileiro, os dois gurus se encontram. Além das aproximações ideológicas e estéticas, os dois agregaram diversos artistas em seu entorno, e articularam um ambiente propício para criação coletiva de quadrinhos alternativos.



Ilustração 6: Crumb: The many faces of R. Crumb.

Fonte: MAZUR & DANNER. Quadrinhos. História moderna de uma arte global. São Paulo: Martins Fontes, 2014 p. 25



Ilustração 7: Angeli em Crise, inspirado em Crumb
 Fonte: *Chiclete com Banana* ed.5 São Paulo: Circo, julho de 1986, p.9

Enquanto trabalhava de *office boy* e acompanhava a produção nacional e estrangeira de quadrinhos, Angeli corria atrás do sonho de ser cartunista. Aos 16 anos emplacou sua primeira publicação na revista editada por *Paulo Francis*, chamada *Senhor*. Sobre isso, fala o próprio:

Foi o meu primeiro desenho publicado e também o meu primeiro calote porque não recebi até hoje. Mas a partir dessa primeira publicação a coisa mudou porque antes eu achava que não tinha compromisso de fazer algo legal. A partir daí comecei a trabalhar já pensando na publicação e a dirigir melhor o trabalho (DALTO, 1993, p.32)

Não ficou muito satisfeito com seu primeiro trabalho publicado, segundo ele, era uma cópia de um desenho de Claudius d'O *Pasquim* em que ele havia mudado somente o texto.

Trabalhando e desenhando, Angeli começou a mudar sua visão de mundo, e também a opinião sobre suas origens:

Eu tinha uma certa vergonha da Casa Verde. Por que a Casa Verde era um bairro bem de classe média para baixo mesmo. Eu tinha problemas com aquilo, mas não durou muito para eu transformar num pilar da minha vida, do meu trabalho. Eu comecei a ter orgulho da Casa Verde, de ser da Colônia Italiana, de conviver com os negros da Casa Verde e de transformar isso em HQ. Essa poluição toda eu coloco em tudo que eu faço. De certa maneira, o Rio Tiête é um personagem para mim (LUNA, 2010, s.p.)

A vergonha logo virou subversão. Tendo contato tanto com *O Pasquim* e a *Grilo*, Angeli foi formando uma consciência de classe, em termos marxistas não tão ortodoxo “Me sinto um funileiro na hora de desenhar, sou um proletário” (LUNA, 2010, s.p.) . Em entrevista, Toninho Mendes afirma que ele e Angeli eram rebeldes por natureza, e que possuíam um comportamento que era misto de rebeldia e desrespeito. Essa natureza teria sido inflamada pelo rock dos *Beatles* e *Rolling Stones*, além de Bob Dylan e influências de Robert Crumb e Hermann Hesse (MENDES, 2012).

É em 1972, nesse mesmo clima, que Angeli decide se mudar para o Rio de Janeiro. A capital carioca era o *point* cultural do país, congregando mais oportunidades que em São Paulo. Aos 16 anos estava morando no morro do Cantagalo com seu amigo poeta Antônio Ventura. Para se sustentar, enquanto produzia desenhos e levava a diversos jornais, entre eles *O Pasquim* e *Jornal do Brasil*, complementava a renda vendendo revistinhas em frente de teatros: seu amigo poeta, escrevia as poesias e Angeli fazia o desenho da capa e organizava os *fanzines*. Neste período conheceu pessoalmente seus ídolos d'*O Pasquim*. Conversou com Jaguar na casa do cartunista. Também Henfil o incentivou a continuar com os desenhos, e conseguiu produzir esporadicamente para o semanário. Voltou tempos depois a morar em São Paulo, mas continuou publicando n'*O Pasquim*.

1.3 A contracultura¹⁵ na vida de Angeli

Angeli ao mesmo tempo que foi diretamente influenciado pela contracultura em suas diversas facetas – desde a música, muito cedo, com os *Beatles* e depois os quadrinhos de Robert Crumb – também é considerado um autor da contracultura. Os poetas *beats*¹⁶, os *hippies*¹⁷ e os *punks*¹⁸ são todos classificados dentro desse conceito, apesar de vermos muitas diferenças entre eles, se exalta um tipo específico de resistência ao sistema vigente; procurarei então, em primeiro lugar traçar o entrelaçamento desses grupos na vida de Angeli e seus parceiros da revista, para depois pensarmos a contracultura, ou ainda o *underground* a partir disso.

Quando o quadrinista retornou para São Paulo, se reuniu com amigos do Casa Verde e fundou uma república *hippie* (no sentido estético e no ideológico). Ali teve um contato mais profundo com diversas referências da geração contracultural de São Paulo, como o poeta *beat* Roberto Piva, o dramaturgo Antonio Bivar e o cantor e compositor Jorge Mautner. Enquanto morava ali, Angeli e seus amigos editavam e vendiam nas portas de shows de rock o jornal alternativo, *O Patatá*. Apesar dessa aproximação, a influência dos *hippies* nas produções de Angeli não são muito evidentes, como afirma Pires: “nos anos 80 vão se deslindando novas possibilidades de produções artísticas que se apresentam como expressão da

¹⁵ Contracultura é o termo usado para definir a mentalidade de uma juventude que rejeita a valores e práticas da cultura dominante. É utilizado especificamente para os movimentos de juventude surgidos a partir do pós-Segunda Guerra, que tem como cerne a recusa dos valores dominantes através de um estilo de vida alternativo. “O termo “contracultura” foi inventado pela imprensa norte-americana, nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram, não só nos Estados Unidos, como em vários outros países, especialmente na Europa e, embora com menor intensidade e repercussão, na América Latina. Na verdade, é um termo adequado porque uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente. Contracultura é a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial” (Luiz Carlos Maciel *apud* PEREIRA, 1983, p.13).

¹⁶ Os poetas *beats* teriam dado o pontapé inicial na Contracultura, nos anos 50 nos Estados Unidos, através da poesia e de uma sociabilidade rebelde, eles questionavam o consumismo, a monogamia, o tédio da vida adulta, e outros valores arraigados.

¹⁷ O movimento *hippie* colocou na prática de forma coletiva, as indagações e propostas dos poetas *beats*, mas de modo reiventado. Milhares de jovens norte-americanos, em pleno estado de bem-estar social, colocam em cheque os valores arraigados daquela sociedade, sendo o “O sexo, drogas e rock ‘in’ roll” e a “paz e amor” os principais slogans do movimento, enfrentando um contexto de Guerra do Vietnã e de valores conservadores familiares (SILVA, 2011, p.18).

¹⁸ Já o movimento *punk* possui uma história própria, apesar de ser considerado contracultura, pois tem em comum a rejeição aos valores da cultura dominante, sua atitude frente a esta sociedade se expressa de maneira bastante diversa da dos *beats* e *hippies*. Uma visão apocalíptica, pessimismo, choque visual dark e agressivo e a utilização da violência, são alguns dos pontos principais deste grupo que diverge do pensamento *hippie*. Para melhor compreender o tema, vide trabalho de Everton Moraes (MORAES, 2010).

cultura própria de uma juventude que não se pretende comprometida politicamente e que não se associava aos significantes contraculturais dos anos 70”(PIRES, 2016, p.214).

A relação de Angeli com o movimento hippie era contraditória, segundo o próprio expressa: “A gente sempre ia na porta dos colégios ver as mulherzinhas. O namorado de uma menina veio tirar satisfação de alguma coisa, e a gente já foi cercando o cara. Ele ainda falou 'vocês não são de paz e amor?'. Paz e amor o cacete, quebramos o cara. Foi aí que deixei de ser hippie [risos]” (LUNA, 2010, s.p.). Por conta de uma série de desentendimentos, Angeli sai da república *hippie*, mas esse período lhe marca a aproximação mais enfática com a contracultura em termos de comportamento e costume. Anos mais tarde vai criar os personagens *Wood & Stock* como crítica e também nostalgia desse período.



Ilustração 8: *Wood & Stock*.

Fonte: *Chiclete com Banana* ed. 15. São Paulo: Circo, agosto de 1988, p.12.

A partir dali continuou produzindo para *O Pasquim*, o que era dificultoso por conta da distância. Em 1975, aos 19 anos é um dos premiados no 2º Salão de humor de Piracicaba, sendo então indicado por Hilde Weber à Claudio Abrahmo, que dirigia a *Folha* na época, e convidou Angeli para trabalhar como chargista no *Jornal Folha de São Paulo*¹⁹.

¹⁹ Jornal no qual produziu diariamente até 2016, quando anunciou que se retiraria da sessão diária de tiras pois precisava diminuir seu ritmo frenético de trabalho, por conta do diagnóstico de depressão. O cartunista ainda se manteve na sessão de charges, publicando nas quartas e sextas-feiras (VIANA, 2016).

1.4 Henfil, Laerte e Glauco: amizades quadrinísticas

Nos Salões de Humor de Piracicaba Angeli conhece e se torna amigo de Laerte, que já era conhecido pela produção da revista da ECA/USP: *Balão*. Laerte Coutinho nasceu em 1951, em São Paulo. A condição econômica de sua família possibilitou uma infância cercada de cultura erudita, sendo uma grande fã de Beethoven. Em entrevista, ele conta que no ano em que a ditadura civil-militar foi instaurada no país, ele era um jovem reacionário: “um terreno fértil para TFP²⁰ [...] eu tinha esse perfil de jovem que depois eu soube que a TFP buscava. Quando eu conheci a linha da TFP fiquei pensando... eu me reconheci ali em vários momentos. Podia ter caído nessa. Não caí!” (COUTINHO, 2014).

Com o passar dos anos foi mudando de ideia. Em 1968 fez um Curso Livre de Desenho e Pintura para adolescentes da Fundação Armando Álvares Penteado, e quando chegou a idade de prestar vestibular:

eu tava [sic] numa indefinição total, todas as minhas vontades, todos meus desejos apontavam pra coisas que não eram, e talvez ainda não sejam, consideradas profissões, que é: fazer cinema, fazer teatro, ser artista plástico, música, esse tipo de coisa [...] a Escola de Comunicações [...] Culturais começou nessa época, e alguém falou isso: 'tem uma escola lá que tem todas essas besteiras que você tá querendo fazer, e tal (COUTINHO, 2012)

Iniciou o curso na Escola de Comunicações Culturais na Universidade de São Paulo (ECA/USP), posteriormente, mudou-se para Comunicações e Artes, para enfim iniciar jornalismo, não se formando em nenhum deles. Sua passagem pela universidade não passou em branco, pois neste período se reuniu com outros colegas, produzindo uma revista inspirada no *underground* norte-americano, a *Balão*. Daquele momento em diante trabalhou sempre como quadrinista.

Em 1973 foi contratado pela revista *BANAS* (revista de economia) e pela recém-nascida revista *Placar*. No ano seguinte foi premiado no 1º Salão de Humor de Piracicaba. Em 1975, foi contratado pela *Gazeta Mercantil*, onde trabalhou por dez anos, e conheceu Henfil. Em 1978 Laerte passou a trabalhar – sem remuneração – no projeto *Oboré Editora*, que se tratava de uma proposta do novo sindicalismo. Querendo aumentar a adesão ao movimento sindical, Luiz Inácio Lula

²⁰Sociedade Brasileira de Defesa a Tradição, Família e Propriedade, organização civil fundada em 1960, tendo como objetivo combater às ideias socialistas e comunistas.

da Silva incumbiu Laerte de ilustrar os diversos jornais operários e agregar outros cartunistas à empreitada (SANTOS, 2012)²¹. Foi neste ambiente que Laerte, Angeli e Henfil se tornaram mais próximos, algumas vezes, desenhando os três no mesmo cartum. Henfil convidou-os para fazer parte de seu *bunker* – nome dado ao apartamento-estúdio de Henfil. Ali morou Angeli, e já morava o cartunista Glauco, que havia sido “adotado” por Henfil após seu prêmio no Salão de Humor de Piracicaba de 1977.

Glauco Villas Boas nasceu em Jandaia do Sul, no Paraná, em 10 de março de 1957²². Com a morte precoce do pai, se mudou com a família para a cidade de Ribeirão Preto. Aos 16 anos, conseguiu emprego como chargista do *Diário da Manhã*, três anos depois, em 1977, se mudou para o *bunker* de Henfil, em São Paulo.

Laerte trabalhava na *Gazeta Mercantil*, Glauco tinha trabalhos esporádicos e Angeli na *Folha de São Paulo*, e ao mesmo tempo faziam desenhos na empreitada da *Oboré*. Trabalhando e morando juntos (só Laerte não morava oficialmente no apartamento) os quadrinistas estreitaram os laços e entraram em conflito. Para Angeli o caráter paternalista e às vezes autoritário de Henfil fizeram com que ambos entrassem em embate, pois Henfil sendo o mais velho e experiente se colocava como um pai e mestre a ser seguido. Sobre esse período Laerte comenta:

Éramos um grupo de desenhistas, e a intenção foi produzir em conjunto, que nem uma oficina. Funcionou bem durante um tempo, suficiente para a gente se apaixonar uns pelos outros, e depois desandou, como as paixões desandam às vezes. (...) Mas a gente aprendeu paca com o Henfil. Tipo intensivo madureza. Aprendeu que o traço tem que obedecer às idéias, e não o contrário. Que tem hora de ficar sério e hora de esculhambar a seriedade. Que um trabalho bom vai fundo e mexe com as pessoas (REVISTA GERALDÃO *apud* LEITE, 2010).

Com o tempo, por conta do comportamento de Henfil, Glauco resolveu sair do *bunker*, pois o mesmo afirma ter se sentido “bloqueado com as cobranças dele”. Laerte, que era do PCB (Partido Comunista Brasileiro) rompe com Henfil a época da criação do Partido dos Trabalhadores (PT). Segundo ele, Henfil era muito criativo e

²¹ Projeto Rumos do Itaú pretende disponibilizar em 2018 acervo da Oboré Editora, que contém diversos originais dos cartuns produzidos nesse período, por Laerte, Angeli, Henfil entre outros (ALVES, 2017).

²² Pertencia a família dos conhecidos indigenistas, irmãos Villas Boas, que ficaram famosos por seu trabalho de criação do Parque Nacional do Xingu, em 1961. (SANTOS, 2012, p.67)

versátil, mas pessoalmente era “esquerdóide”(REVISTA GERALDÃO *apud* LEITE, 2010). Angeli, se afastou tanto por conta de achá-lo autoritário quanto por divergências políticas; segundo ele, Henfil cobrava uma atuação política viva, por vezes sacrificando as piadas em seus trabalhos, Angeli buscava se desvencilhar de partidos e ideologias cristalizadas, preferindo um humor mais anárquico. O próprio comenta:

O Henfil tinha uma ligação com os franciscanos. É uma doutrina. E humor não pode se aliar a doutrina. Eu, o cartunista Nilson Azevedo, o Henfil e o Laerte tínhamos um grupo. A gente trabalhava para os sindicatos, inclusive o do Lula. E o Henfil aliava o trabalho dele a uma tendência política. (...) Eu já estava desbundando meus personagens. O Henfil estava radicalizando e eu, doido para soltar a franga (SANTOS, 2012, p.71).

O contexto da redemocratização do país abriu portas para um tipo de pensamento de esquerda que não estava ligado aos partidos nem a movimentos organizados e/ou guerrilheiros. Enquanto durante a ditadura civil-militar grande parte da crítica política tinha foco na ausência de democracia, e com a chegada desta, houve possibilidade de ampliar o foco das críticas, principalmente para espaços fora da política institucionalizada. Assim, o conflito entre Henfil e os três amigos reflete um embate mais amplo, entre gerações. Henfil, o militante ferrenho, representava os “marxistas antigos que continuavam a soprar as cinzas da revolução proletária esperando por uma faísca” (KUCINSKI, 2001, p.6) – estereótipo representado por Angeli em seu personagem *Meiaoiito*. Enquanto, o trio era influenciado pela contracultura norte-americana e pelo tropicalismo brasileiro, que compreende a ação política como uma atitude subjetiva, de transformações nos costumes e comportamentos – mais sintonizados com uma sociedade que vive num contexto “democrático” - mesmo que numa democracia capenga²³.

1.5 Embriões da *Chiclete*: da *Folha* a *Circo*

Depois do rompimento com a política de Henfil, Angeli se foca em seu trabalho na *Folha de São Paulo*. Ali percebe-se de algum modo insatisfeito por conta da pouca liberdade de produção relacionado ao governo militar. Segundo ele:

²³ Um excelente trabalho sobre a revista foca exatamente neste tema, no trabalho de Keliene Silva ela vai analisar a visão da *Chiclete com Banana* em relação à “Nova República”. (SILVA, 2011)

eu estava fazendo charge política na *Folha* em uma época que não se podia apontar o dedo ou desenhar gerais. Foi, então, que falei que queria sair da charge e comecei a produzir tiras. Só havia tiras americanas na *Folha* e os embriões da *Chiclete com Banana* surgiram nesse novo espaço que defendi (ANGELI, 2012b).

Ao contrário do que afirma Angeli, a *Folha* possuía tiras nacionais produzidas por Maurício de Sousa e a quadrinista Ciça. Em 1982 foi inaugurada a sessão de tiras *Chiclete com Banana*, que apesar de não ser pioneira no jornal, trazia um modelo inovador de humor. Das charges à tira, ele produziu um outro tipo de humor e traço, focando na crítica ao comportamento e costumes dos diversos “tipos” urbanos. Angeli se orgulha de ter captado naquelas tiras o “espírito” dos anos 80.

No [bar] Riviera, conheci outros cartunistas, escritores, poetas, jornalistas, todo tipo de gente. Foi uma escola. Antes da minha geração, ele era frequentado pela turma do Caetano, Gil, Chico. Aprendi muito, briguei, quebrei o bar, roubei vinho, criei personagens inspirados em frequentadores, casei e me separei lá dentro. Lamentei muito o fim do Riviera. Ele deveria ter sido tombado pelo patrimônio histórico dos malucos de São Paulo. Foi lá que me formei e aprendi muito daquilo que não consegui aprender na escola. Ficava de orelha em pé, pegando as conversas e tentando entender tudo o que ouvia (ANGELI, 2012b).

O bar Riviera foi eternizado nas produções de Angeli, não só como palco de seus personagens, mas como local de demonstrações altamente viris por parte dele e de seu círculo de amizades. Os principais personagens do autor – *Rê Bordosa*, *Meia Oito*, *Nanico* e *Bibelô* - que eram desenhados como frequentadores assíduos do barzinho. Ali Angeli pode captar um modo de vida *underground* já muito distante do *hippie* e *beat*; a cultura *punk* havia chegado, e Angeli comenta sobre sua identificação com o movimento:

Antes, eu tava muito reticente com *punk*. Achava que era modinha importada, não tava entendendo direito. Quando li o livrinho [de Antônio Bivar], vi que era a minha turma[...] Quando fiz o *Bob Cuspe*, era pra gozar os *punks*. Comprei o livro do Bivar pra me embasar, aí comecei a achar do caralho. Falei: 'sou da Casa Verde , do lado do rio Tietê, que é o cu da cidade, saindo um monte de merda... isso é *punk*'. Tive um período ali em que me perdi um pouquinho. Tinha 18 anos, andei com a bandidagem. (LUNA, 2010, s.p.)

Segundo Ivan Finotti (2014), Angeli estreitou sua relação com Toninho Mendes em 1974/75, na época em que Toninho trabalhava no Jornal *Versus*, onde o quadrinista fazia diversos trabalhos. Toninho deixou a escola na quarta série do ginásio, e começou a trabalhar numa escola de desenho, em troca de um curso

noturno. Ali fez seus primeiros experimentos com *paste-up*, pois precisava produzir as apostilas do curso; ao final do curso, percebeu que não tinha muito jeito com desenho, mas que gostava mesmo era de “escrever, organizar e juntar coisas”. Passou por diversos empregos, até chegar nos jornais alternativos *Movimento* e *Versus*. Neste último, era o único funcionário fixo, e trabalhou por três anos, sendo cercado por diversos cartunistas conhecidos como Alcy, Luiz Gê, Paulo e Chico Caruso, além de seu já amigo Angeli. Após a saída da *Versus* por divergências políticas, Toninho trabalhou na recém-nascida revista *Istoé*, e já no início de 1980 fundou a editora Marco Zero (que depois teve o nome apropriado pela editora de Márcio Souza), projeto que não funcionou como Toninho esperava.

No final de 1983 as coisas se convergiram para que o sonho de Toninho em possuir uma editora se transformasse em realidade. Num bar no Casa Verde, conversando com um amigo comentou que acreditava ser o cenário para uma editora de quadrinhos adultos; mas apesar da vontade ele não possuía o dinheiro. O amigo falou que emprestaria o dinheiro para que a ideia saísse do papel. Toninho então pensou que seria interessante publicar um livro no próximo ano, no dia da votação das *Diretas Já!*, em 25 de abril de 1984, e assim o fez. Toninho falou com Chico Caruso e Angeli que queria publicar um livro com um compilado de diversas tiras e charges dos dois, ambos toparam e Toninho correu atrás do trabalho. Depois de ter tudo organizado, conseguiu o mais difícil: fechou a distribuição com a editora Brasiliense. Com tudo pronto e faltando dois meses para abril, o amigo resolveu se retirar do projeto, aparentemente por problemas financeiros.

Toninho foi avisar Chico Caruso e Angeli que o projeto não seria possível, quando Chico pediu para aguardar alguns dias que talvez houvesse saída para o empasse. Após alguns dias retornou a Toninho falando que pagaria a impressão, pois tinha sido contratado pelo *O Globo* e seu salário havia aumentado consideravelmente. Fez um pedido: que somente fosse publicado o livro de Angeli chamado *Chiclete com Banana: cenas de sexo, drogas e rock'n'roll*, porque o livro de charges de Caruso estaria fatalmente comprometido se fosse lançado no dia das *diretas já!* pois ele contaria a história dos acontecimentos pela metade. Na data marcada, a proposta de *Diretas já!* foi derrubada pelo congresso, e ao mesmo tempo na *Rádio Clube* estavam os cartunistas comemorando o lançamento do livro de

Angeli e a fundação da *Circo Editorial*. Os três mil exemplares do livro foram todos vendidos, tendo oito reimpressões, com venda total de trinta mil livros (VERGUEIRO, 2014).

Logo após o sucesso de vendas, Toninho saiu da *Istoé* depois de cinco anos de trabalho, produzindo neste período uma enxurrada de livros de uma nova geração de quadrinistas: saiu o livro de Chico Caruso *Não tenho palavras*, *Quadrinhos em fúria* de Luiz Gê, e *O tamanho da coisa* de Laerte. O editor foi chamado por Arlindo Mungioli para trabalhar em uma revista chamada *Moda&serviço*, e apesar de sua imperícia com revistas femininas ele aceitou. Ali estreitou a relação com Mungioli - como relata Toninho em entrevista para o livro *Humor Paulistano*-, e em conversa falou de sua vontade de experimentar um nome nas bancas; o amigo assinalou que aceitaria dar o dinheiro para pagar papel e gráfica, e organizaria a administração, enquanto Angeli e Toninho dariam conta da revista. Pensaram em duas revistas, um delas só de Angeli, pois este possuía muitos personagens e um ritmo frenético de trabalho, e outra com outros autores e também quadrinhos estrangeiros²⁴.

Preferiram arriscar primeiro a revista de Angeli, e começaram os trabalhos. O quadrinista criava e desenhava, e Toninho tratava da produção gráfica. Angeli comentou sobre esse momento:

Chiclete com Banana surgiu, e aí surge uma fase prazerosa de trabalhar, que é você ser dono do seu veículo, sabe o que você vai fazer, e aprender a editar. Então eu comecei a editar com prazer, eu não gostava de revista de quadrinho com um quadrinhos atrás do outro, parecia catálogo de quadrinho e não uma revista, então eu comecei a pensar: matérias com foto, matérias só de texto, eu comecei a profissionalizar essa parte de engordar uma revista, de colocar conteúdo mesmo. Teve sessões de serviço, por exemplo, o banheiro mais podre de são paulo [risos]. Então tinha um cara contratado pela gente, ele recebia pra ir frequentar os banheiros da balada de são paulo todo pra depois colocar na revista qual era o banheiro (ANGELI, 2012b).

A *Chiclete com Banana* número um saiu com a capa de *Rê Bordosa*, que já era uma personagem conhecida dos leitores da *Folha de São Paulo*. Foram impressas 50 mil, sendo 28 mil vendidas. Segundo Toninho, com a revista número dois pronta para ir pra gráfica Arlindo Mungioli comentou que a história *Cof-cof*

²⁴ Após o sucesso da *Chiclete com Banana*, o projeto da revista com outros autores se tornou possível financeiramente, sendo lança então a revista *Circo*. No trabalho de Santos (2014) temos um completo panorama das produções da editora.

publicada na número um causou um problema com a família. Ele se retiraria da parceria - também por não conhecer muito do mercado e o retorno financeiro ser baixo para dividir em três - mas manteria a ajuda financeira até a editora se estabilizar. Toninho então tomou a frente da administração, e o trabalho começou a aumentar, visto que o segundo número vendeu 38 mil exemplares, e o terceiro 50 mil. A revista, que tentava ter uma tiragem bimestral (mas atrasava com frequência), atingiu a marca de 110 mil exemplares vendidos, entre os números 7 e 8, e depois se estabilizou em 60 mil (VERGUEIRO, 2014).



Ilustração 9: Capa da primeira edição da revista *Chiclete com Banana*.

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.1. São Paulo: Circo, novembro de 1985.

Nenhuma história em quadrinhos vinha subsequente à outra, entre elas haviam outras sessões da revista, com textos escrachados, piadas, - a partir da edição número 7 foram incluídas as fotonovelas. A sessão de cartas era chamada de *Upper-cut, a porrada do leitor*, na qual Angeli selecionava e respondia os

comentários mais carinhosos e ácidos de seus leitores. A sessão *pau de macarrão* estava incluída da sessão de cartas, na qual a “esposa” de Angeli (ou seja, o próprio), respondia suas leitoras mais “assanhadas”. A sessão JAM foi criada a partir da edição número 16, e congregava grande diversidade de conteúdo de colaboradores da revista, desde quadrinhos, pesquisas, textos humorísticos, etc. Havia também textos escritos feitos por Angeli, com destaque para o “colunista” Edi Campana (nome fictício usado por Angeli), um fetichista que narrava suas aventuras nas páginas da revista.



Ilustração 10: Primeira história de Edi Campana.

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.1. São Paulo: Circo, novembro de 1985, p.25

Segundo Rodrigo Otávio dos Santos (2014), Angeli se utilizava de diversos modos de organizar uma história em quadrinhos. As mais populares eram as tiras cômicas, que são histórias “rápidas” de três ou no máximo quatro quadros, que possuem tipo de humor próximo às piadas (ver ilustração 8). A partir do formato tira Angeli fazia histórias mais longas, dispondo três ou quatro tiras numa mesma página, formando uma narrativa com continuidade.

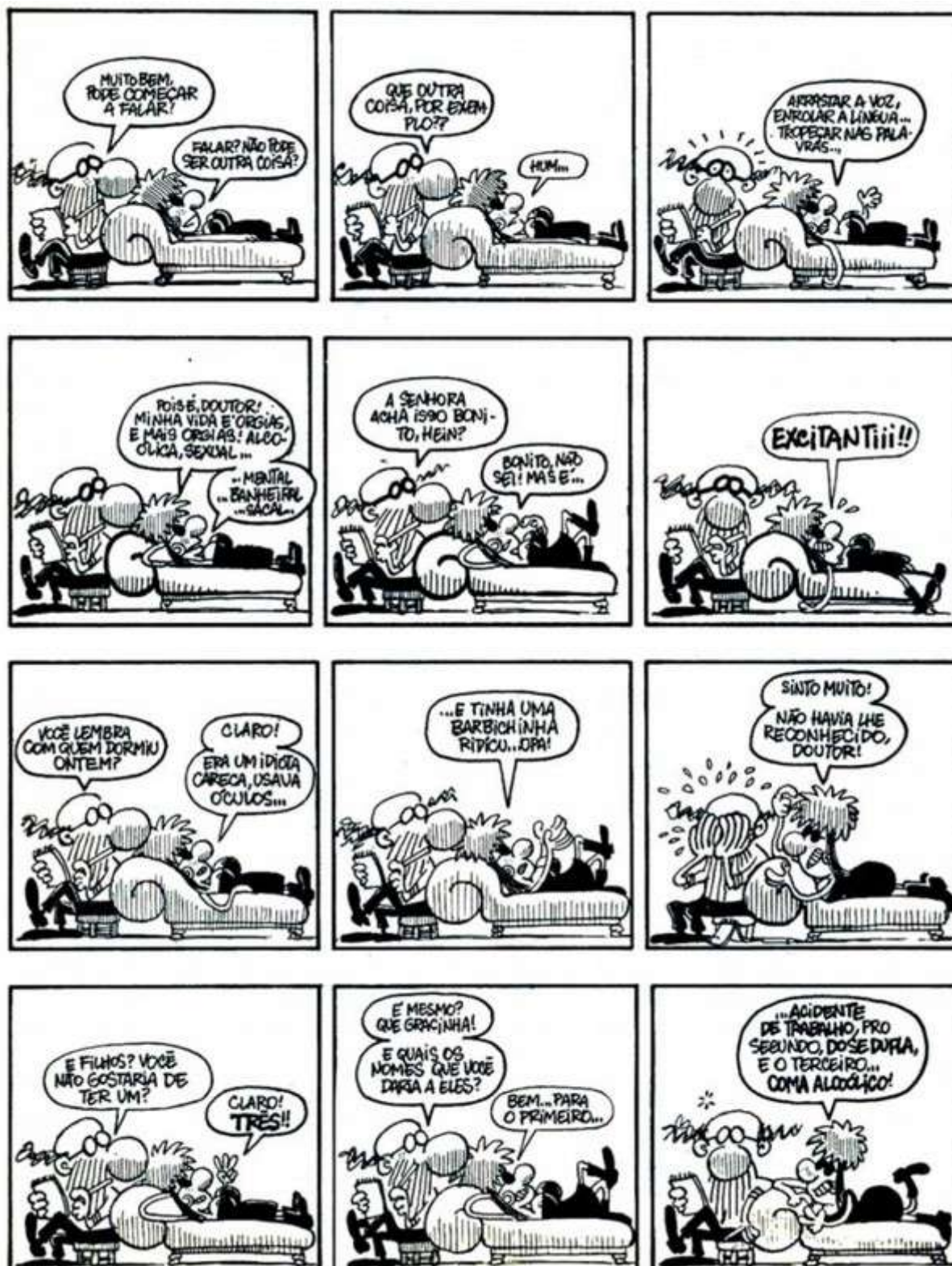


Ilustração 11: Várias tiras em sequência

Fonte: Chiclete com Banana especial Rê Bordosa A morte da Porralouca. São Paulo: Circo, 1987, p.18.

Existe, ainda, as histórias de uma página. Nestas Angeli se utiliza geralmente de seis quadrinhos, tendo como consequência o aumento do espaço, a possibilidade de complexificar o desenho, dando expressões mais fortes e detalhadas à este .

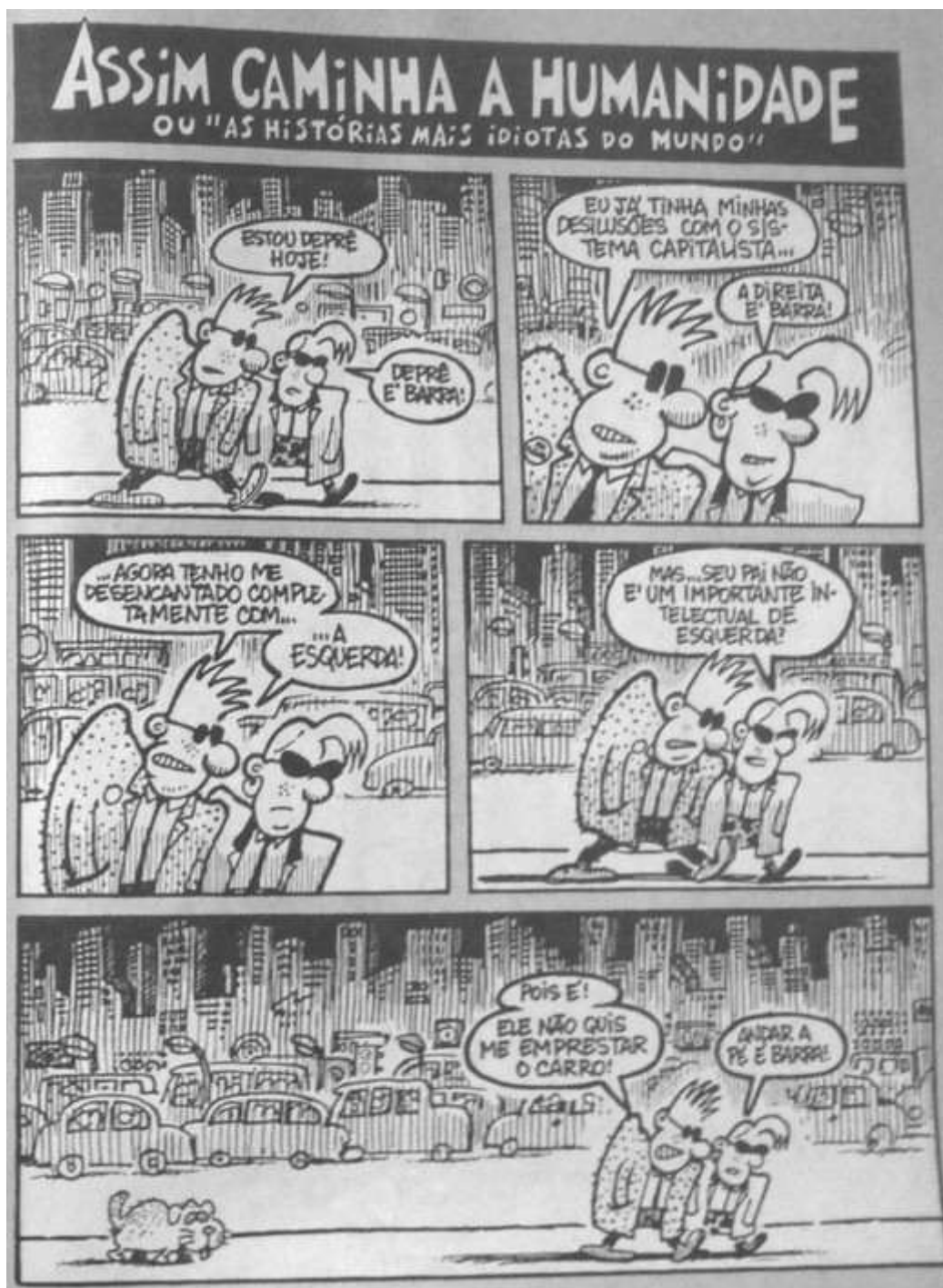


Ilustração 12: História de uma página só

Fonte: *Chiclete com Banana* ed. 8. São Paulo: Circo, janeiro de 1987, p.32.

Outro modo de organizar a narrativa, seria agrupar uma série de cartuns de mesmo tema, onde isolados possuem a piada, e em conjunto criam uma narrativa mais ampla, como exemplo, os cartuns agrupados pelo tema *Desejos*, Mils: tudo aquilo que você espera de 87:



Ilustração 13: Cartuns agrupados

Fonte: *Chiclete com Banana* ed. 8. São Paulo: Circo, janeiro de 1987, p.35.

Esses são os modos mais comuns de organização das histórias na revista, além das histórias em quadrinhos convencionais, que ocupavam de 4 a 8 páginas.

Como vimos, a *Chiclete com Banana* foi um produto nada convencional no mercado de quadrinhos brasileiros, ela chegou às bancas congregando as mais diversas influências, indo d'O *Pasquim* à *Zap Comix*, do *hippie* ao *punk*. Chegou a

vender 130 mil exemplares - mesmo sendo a mais cara dentre as revistas voltadas ao público jovem -, e estando num momento de profunda crise econômica no país. Segundo Nadilson Manoel Silva, o sucesso de vendas se deu pelo fato do periódico convergir personagens que se aproximam do cotidiano dos leitores, sendo que as histórias da *Chiclete com Banana* podiam tirá-los da monotonia e tédio das grandes cidades, ao mesmo tempo que projetar as fantasias dessa juventude (SILVA, 2002)

No início da produção Angeli era autor da maior parte da revista, mas desde a primeira edição houve a participação de colaboradores (no caso da primeira edição, temos a história Entrada e Bandeiras, de Luiz Gê); com o tempo os colaboradores foram ganhando mais espaço, sendo a sobrecarga de trabalho um dos motivos da queda da participação de Angeli na revista. Dentre os principais colaboradores estavam Luiz Gê, Chico Caruso, Laerte e Glauco.

A revista parou de circular em 1990, por três motivos. Um deles foi o esgotamento criativo de Angeli, que estava cansado de produzir o mesmo tipo de humor e manter os personagens, além da grande quantidade de trabalho que exigia manter uma revista daquele porte, com uma equipe pequena. Para além, a crise financeira causada pelo Plano Collor, se aliou à falta de habilidade administrativa de Toninho Mendes. Assim, a revista que nasceu no dia da votação das *diretas já!* se encerrou em novembro de 1990, durante a crise política do primeiro presidente eleito após a ditadura civil-militar.

1.6 O *underground*

Pensando na necessidade de compreendermos qual é o público para qual se dirige a publicação, e quais as referências ideológicas e de visão de mundo dos produtores da revista, se torna necessário pensar as relações que o *underground* e a cultura *mainstream* toma no caso específico da revista *Chiclete com Banana*. Para compreender o *underground* em sua complexidade, acreditamos que o trabalho de Michel de Certeau tenha muitas contribuições a oferecer. O historiador apontou em *Invenção do Cotidiano*, que um de seus métodos – abordados no texto *Fazer com: usos e táticas* – foi pensado a partir da reflexão sobre os movimentos contraculturais de Maio de 68, na França. Segundo ele, foi na “necessidade de não localizar a diferença cultural nos grupos que portavam a bandeira da 'contracultura'”

(CERTEAU, 1998, p.38¹) que o fez se deparar com questionamentos sobre as práticas cotidianas, que resultou num novo método historiográfico.

Os movimentos de 68 na França fizeram com que ele compreendesse os consumidores – sujeitos que consomem não só alimentos, roupas, e bens materiais, mas uma “cultura” *mainstream* – não poderiam ser simplesmente passivos em relação a esses produtos. Pois, se o fossem como poderia ter acontecido um movimento “contracultural” bradando contra a “sociedade de consumo” e “contra todas as autoridades” dentro desse sistema? Certeau percebeu que o que havia não eram consumidores passivos, e sim, poucos instrumentos para medir o que essas pessoas faziam com o que recebiam. Se Foucault analisou o deslocamento do poder para as esferas mais cotidianas, Certeau aponta que para além de estudar os micropoderes deve-se analisar as “micro-resistências”, a estas “micro-resistências” ele denomina de *usos* ou *táticas dos usuários*.

Quando o autor desloca sua pergunta, ele torna possível apresentar alguns sujeitos históricos que até então estavam silenciados. No que a escola de Frankfurt chamou de “massas”, ele vai perceber agentes históricos ativos, mesmo que cerceados pelas diversas instituições de poder – instituições estas que Certeau define como *estratégias*. Enquanto as “elites” produzem uma cultura dominante (escolas, prisões, mídia, costumes, etc.) o que interessa para o autor é a “bricolagem”, as operações dos usuários “quase microbianas que proliferam no seio das estruturas tecnocráticas e alteram seu funcionamento por uma série de táticas articuladas sobre os detalhes do cotidiano” (CERTEAU, 1998, p.41).

Se pensarmos que Certeau afirma que é da confluência entre as *táticas* e *estratégias* que surgem o *novo*, ou a própria *cultura*, foi de dentro da indústria de massas que Angeli teve acesso as suas influências quadrinísticas, e que possibilitaram a expressão de suas ideias posteriormente. A indústria de massas que durante muito tempo foi vista como um instrumento do capitalismo e do estado (*estratégia*) foi usada (*tática*) para expressar ideias contra-hegemônicas.

A revista de Angeli é geralmente chamada de “anárquica” e comparada com aos *fanzines punks* porque seguem uma estética parecida. Essa estética se devia não só a questões materiais - a falta de dinheiro para produção de melhor qualidade – mas também a uma vontade de se externalizar como um objeto *undergroud*.

Possuindo a estética *underground*, não podemos dizer o mesmo da distribuição da revista. Possuindo alto número de vendas e grande impacto em diversos públicos, o periódico se trata de uma produção em massa com circulação nacional, mas que mantém uma proposta estética ligada aos movimentos contraculturais.

Como o próprio Certeau nos adverte: “fundada sobre o corte entre um passado, que é seu objeto, e um presente, que é o lugar de sua prática, a história não para de encontrar o presente no seu objeto, e o passado, nas suas práticas” (CERTEAU, 1982, p.46). Neste trecho o que ele tenta apontar é que a história trabalha sobre um limite, é ela que separa o passado do presente, porém, dentro de seu método de “fazer histórico” existe um passado que retorna sempre; ou seja, a metodologia do fazer histórico carrega regras, ideias e conceitos que remetem ao passado. Pensando na afirmação de Certeau para pensar seu próprio trabalho, tendo ele refletido sobre “o que haveria de comum nos grupos chamados contraculturais” buscou apontar um outro ponto de vista, que desse voz aos usuários para que tornasse possível mostrar a criatividade, e de certo modo, o grau de liberdade que as pessoas possuíam, mesmo em sociedades massificadoras. Seu ponto de vista parte da contracultura, um fenômeno que ele mesmo vê como uma brusca ruptura no estado de bem-estar social francês. Mas, não é porque o discurso diz que foi uma ruptura, que ela tenha sido de fato.

Obviamente, não buscamos aqui tirar o caráter subversivo do que se chama contracultura, mas acrescentar algumas ressalvas. O fato de o próprio Certeau ter partido da contracultura para pensar as relações gerais entre as *táticas* e *estratégias* denota uma visão bastante otimista em relação à própria cultura. Ou seja, a partir do que ele entende como ruptura, e neste caso uma ruptura desejável - pois propagou ideias contra as instituições de poderes vigentes - o método de Certeau carrega em si essa visão positiva das *táticas* dos *usuários*. Essa visão é muito pertinente para esse trabalho, mas gostaríamos de reiterar o distanciamento de uma ideia romantizada do objeto de pesquisa.

Prestaremos atenção nas rupturas e as novidades trazidas pela revista, mas sem deixar de pensar nas continuidades. Pois há certa tendência, pelo menos nos estudos sobre a *Chiclete com Banana*, de tratar a contracultura como uma ruptura tão profunda, que parece que ela não é só “revolucionária”, mas que não existe

nenhuma continuidade entre ela e sua sociedade; está descolada da própria realidade que a produziu. Quando dizemos descolada, atentamos para o fato de se negligenciar a abordar as continuidades entre a contracultura e o conservadorismo de sua sociedade. Queremos aqui trazer a ambivalência do discurso que são inovadores por um lado e conservadores em outro.

De todo modo, o *underground* se propõe a ser a negação da cultura dominante, de seus costumes e moralidade. Uma revolta contra o sistema do qual se saiu. Diferente de uma cultura “à parte”, o *underground* precisa da cultura hegemônica para existir, porque ele é negação daquela, é uma contracultura. Neste caso, a revista *Chiclete com Banana* é conhecida dentro da historiografia como um produto *underground* (SILVA, 2011; SANTOS, 2012; SANTOS, 2014)). Esse termo é utilizado principalmente para caracterizar duas questões: a estética que expressa uma ideologia específica, ou visão de mundo de um determinado grupo; em segundo, o público ao qual essa revista é dirigida – que se identifica com as ideias demonstradas no periódico. Como sabemos, todo produto cultural é feito com um público em vista, e com a *Chiclete com Banana* não foi diferente. Toninho Mendes percebe que havia um mercado editorial que não estava sendo aproveitado, o mercado de quadrinhos adultos, principalmente de humor, e humor que tivesse como alvo os comportamentos moralistas, conservadores, e a cultura de massas.

O uso do termo *underground*, neste trabalho, tem intenção de apontar que o público jovem/adulto ao qual se dirigia a revista se identificava com o discurso crítico feito por Angeli à sua sociedade. Isso colocou a *Chiclete com Banana* em uma direção diferente a das diversas outras produções voltadas ao público masculino - como a revista *Veja*, *VIP Exame* ou ainda *Playboy* -, que tinham como objetivo perpetuar ideais de beleza e masculinidade relacionados ao cuidado estético masculino e ao requinte da vida abastada dos grandes empresários.

Enquanto as revistas citadas acima estão em conformidade com o que Connel (1995) chamou de masculinidade hegemônica, a *Chiclete com Banana* irá apresentar uma série de outros modelos, e principalmente contra-modelos, apontando a diversidade e os conflitos entre as masculinidades que estavam em jogo. E para além, o discurso humorístico tem a capacidade de fazer críticas e auto-críticas em relação aos modelos hegemônicos, e modos de masculinidades,

mostrando o ponto de vista masculino sobre as masculinidades possíveis naquele contexto.

Deste modo, quando dizemos *underground* aqui, estamos pensando numa atitude de crítica frente à cultura hegemônica. Como afirma a pesquisadora Thornton:

Mais do que 'na moda' ou 'moderno', sons e estilos *underground* são 'autênticos', e são situados em oposição a produção e ao consumo em massa. *undergrounds* denotam mundos exclusivos cujo ponto principal não é o elitismo, mas aqueles parâmetros geralmente relacionados a grupos particulares [...] *undergrounds* são construções nebulosas; seus públicos afastam-se de uma categorização social definitiva [...] *undergrounds* se definem mais claramente pelo que eles não são – isto é, “*mainstream*” (THORNTON, 1994, p. 177, 178; traduzido por FEITOSA, 2003)

No sentido amplo, os sujeitos são construídos através de discursos hegemônicos, e são bombardeados desde cedo por estes, deste modo, seu desejo é capturado (ROLNIK, 2016) muito antes de sua revolta contra o sistema vigente. É exatamente por essa prematura captura da subjetividade que as fantasias inconscientes permanecem, e se denunciam em rincões de valores hegemônicos presentes no *underground*, como afirma Thornton: “Fantasias inconsistentes de *mainstream* são excessivas nos estudos subculturais. Elas são provavelmente o motivo mais importante pelo qual os estudos subculturais subsequentes encontram “bolsos” de resistência simbólica onde quer que eles olhem” (THORNTON, 1996, p. 93; traduzido por FEITOSA, 2003) . Mas não é por encontrar valores hegemônicos dentro desse ambiente de negação, que podemos então descartá-lo como local de pensamento e vida revolucionária, em seu sentido mais profundo.

Como mostra Pires em sua análise sobre a contraconduta do personagem de Angeli, *Bob Cuspe*, é possível desvencilhar a ideia de subversão e revolução de uma ideia marxista e dialética, sendo os personagens de Angeli imagens que remetem a um tipo de crítica que não está ligada a discursos utópicos e militantes:

as contracondutas assumidas pelo personagem são expressão de formas de resistência e de uma postura problematizadora do sistema político e cultural hegemônico que, embora se apresentem como críticas, não se orientam por uma lógica dialética e não têm o objetivo de instituir um novo modelo político, econômico ou social. Ao contrário, os personagens desterritorializados e contestadores de Angeli emergem desse próprio sistema e se reconhecem como fruto e parte do sistema criticado, mas nem por isso se identificam como alienados. (PIRES, 2016, p. 213)

Podemos pensar na própria postura de Angeli nesses termos. O autor não propõe projetos de transformação social, mas vê no humor um modo de exorcizar as mazelas de sua sociedade. Para compreendermos um pouco o modo como isso ocorre, recorreremos ao estudioso do riso, Georges Minois. O autor, em seu livro *História do Riso*, aponta diversas teorias sobre o tema, desde a antiguidade até o século XX. Para ele, o humorista transita entre o riso, a seriedade e a benevolência: “O humorista [...] zomba da barca da existência que se movimenta ao acaso, mas sua brincadeira não tem nada de insultuoso para os passageiros: ele está a bordo como eles”(MINOIS, 2003, p.521).

Minois recuperando o pensamento de L. Ratisbonne, aponta um tipo de humor muito próximo ao modo como Angeli o utiliza. O contexto humorístico no qual o autor está inserido, aponta para um tipo de humor *nonsense*, relacionado principalmente ao pessimismo, consequência das catástrofes e crises políticas vividas no século XX:

O mundo riu de tudo, dos deuses, dos demônios e, sobretudo, de si mesmo[...] Essa doce droga [o riso] permitiu à humanidade sobreviver a suas vergonhas. Ela insinuou-se por toda parte, e o século morreu de *overdose* – *overdose* de riso – quando, tendo este se reduzido ao absurdo, o mundo reencontrou o *nonsense* original (MINOIS, 2003, p.553).

Deste modo, o riso na obra de Angeli toma o papel de enfrentar a realidade, mas a enfrenta de modo a não sucumbir à tristeza que esse processo causa, ele é um “antídoto ou um anticorpo diante das agressões da doença”(MINOIS, 2003, p. 558).

Visamos até aqui, percorrer o caminho que tornasse possível compreender a construção de um contexto específico no qual pode-se confluir uma diversidade de discursos, que resultou na revista *Chiclete com Banana*. No próximo capítulo pensaremos sobre os conceitos de gênero e masculinidade, para nos dar aparato teórico para a posterior análise das histórias em quadrinhos que abordam o tema. Ainda no próximo capítulo apresentaremos as diversas masculinidades que são representadas das histórias de Angeli.

2. Os modelos de masculinidade

2.1 Gênero e masculinidades

Os primeiros meses de pesquisa com a revista *Chiclete com Banana* trouxeram à tona algumas questões que estavam ocultas na historiografia sobre o tema. Em primeiro lugar, a revista era historiograficamente conhecida por seu caráter subversivo, por trabalhar tanto com um *humor político* - que criticou a “Nova República” desde seus primeiros passos-, até ao humor de costumes, dirigido aos hábitos cotidianos dos cidadãos da metrópole paulistana. Com o aprofundamento da pesquisa, acessando as páginas da revista com maior afinco pudemos perceber que, muito além da crítica política social em sentido clássico, a revista lidava com o tema da sexualidade e da relação entre homens e mulheres, de um ponto de vista claramente masculino. Na literatura acadêmica sobre a revista podemos vislumbrar algumas passagens que se atentam para as representações femininas, principalmente entre as duas personagens mulheres *Rê Bordosa* e *Mara Tara*. Nadilson Manoel da Silva é o primeiro a notar que a diferença de trato entre as duas personagens, as quais trabalharemos mais adiante, apontando para uma visão machista partindo da produção (SILVA, 1995). Enquanto Silva visualiza essa dimensão, a publicação Humor Paulistano (2013) acaba por negligenciar a dimensão simbólica da violência propagada pela revista em algumas passagens da personagem *Mara Tara*. Ademais, o trabalho de Aline dos Santos (SANTOS, 2012) aponta para a representação de *Rê Bordosa* em suas contradições, que muitas vezes espelham pensamentos preconceituosos por parte do autor. Deste modo, pareceu interessante focar no estudo da sexualidade e do gênero, de modo a tratar com maior afinco deste objeto que parece conter as contradições que se realizam dentro do ambiente *underground*.

Mesmo que haja a vontade de apontar para as representações violentas e machistas, não desejamos colaborar com discursos que colocam os homens como categoria intrinsecamente dominadora. A masculinidade, assim como a feminilidade, é elaborada historicamente, mas constantemente retirada de sua historicidade. Assim, acreditamos ser necessário

demonstrar os processos que são responsáveis pela transformação da história em natureza, do arbitrário cultural em *natural*. E, ao fazê-lo, nos pormos à altura de assumir, sobre nosso próprio universo a nossa própria visão de mundo, o ponto de vista do antropólogo capaz de, ao mesmo tempo, devolver à diferença entre masculino e feminino, tal como a (des)conhecemos, seu caráter arbitrário, contingente, e também, simultaneamente, sua necessidade sócio-lógica (BOURDIEU, 2010, p.8).

Dentro dos estudos sobre quadrinhos em sentido amplo, ainda há pouco espaço para as questões de gênero, e ainda menos para masculinidade. Nosso cânone quadrinhístico dificilmente se recorda das mulheres cartunistas e quadrinistas, cabendo aos estudos acadêmicos recuperar sua memória. Durante esta pesquisa nos deparamos com Hilde Weber - uma chargista da *Folha de São Paulo*, no período da ditadura civil-militar -, e Ciça, única mulher a publicar pela *Circo Editorial*. Para além do apagamento da memória feminina do cânone, é comum, nos estudos acadêmicos, que as mulheres sejam lembradas por seu gênero e os homens pensamos como sujeitos neutros. Deste modo, a própria historiografia sobre o *underground* e sobre os quadrinhos deixam de lado a dimensão da masculinidade dentro destes espaços. Como nos lembra Amílcar Torrão Filho:

[...] se o gênero se preocupa em escrever uma História das Mulheres, deve igualmente se ocupar de escrever uma História dos Homens, que também nunca existiu. Pois se eles estiveram sempre nos livros de história e nos arquivos, estiveram enquanto uma categoria construída social e politicamente, tanto quanto as mulheres o foram em sua ausência (TORRÃO FILHO, 2005, p.142)

Deste modo, após uma primeira pesquisa na qual pensamos as representações femininas dentro da revista *Chiclete com Banana* (MORAES, 2015), percebemos a necessidade de se compreender essas representações dentro de um âmbito maior: do ponto de vista da masculinidade; exatamente porque na produção acadêmica os homens dificilmente são trazidos à luz, sob o enfoque do gênero. Mas antes de pensarmos sobre essa masculinidade *underground* dos anos 80 no Brasil, gostaria de definir melhor como será tratado o conceito de gênero neste trabalho.

Quando falamos em *estudos de gênero* e *men's studies* não estamos falando de um campo de debate homogêneo e consensual, pois, felizmente, existem diversas abordagens e modos de compreender as categorias de gênero e as masculinidades. As abordagens não são necessariamente opostas, mas focam em questões distintas. Uma primeira tendência alinha-se ao pensamento da *dominação*

masculina de Pierre Bourdieu, que busca entender o modo como os homens constroem e mantêm a dominação sobre as mulheres. Nessa abordagem geralmente se foca no caráter opressor dos homens, que historicamente mantiveram o poder, através da força física e da violência simbólica. Uma outra tendência, segue os estudos da socióloga Raewyn Connel, que pensa o gênero em termos de crise; foca-se na desestabilização dos modelos tradicionais de masculinidade e feminilidade - que ocorre principalmente nos século XX e XXI -, com pretensão de historicizar e compreender as transformações que tem ocorrido nos últimos séculos. Dentro dessa perspectiva procura-se compreender os modelos de masculinidade disponíveis, e suas relações com outros modelos, baseando-se principalmente no conceito de “masculinidade hegemônica”. E por fim, a teoria *queer* que percebe o gênero como “um deslocamento de olhar, como uma crença social e linguística na existência de fronteiras e, com isso, na criação das próprias fronteiras.” (BOTTON, 2010, p. 11).

Neste trabalho, buscaremos pensar o gênero em sua singularidade, subjetividade e pluralidade, ao passo que as fontes históricas mostrarão as características específicas que a masculinidade adquire no contexto estudado. Partindo do pressuposto que a construção do gênero é absolutamente dependente da linguagem, como aponta os estudos *queer*, acreditamos que o gênero nada mais é que uma vontade de dar sentido ao mundo e significar as mínimas diferenças entre os seres. Sendo que com o passar do tempo e em diversas culturas, as diferenças se associaram ao poder, e foram dispostas hierarquicamente, como forma de dominação de uns sobre outros. Essas relações de poder duraram muito tempo – e ainda duram -, exatamente porque elas foram tomadas como naturais e imutáveis, já que quem produzia os discursos sobre a sociedade eram aqueles que estavam na posição de poder, e de criação da verdade – no nosso caso, os homens.

Retomo a frase de Agamben citada na introdução: “a história dos *homens* talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram —antes de qualquer outro, a linguagem”(AGAMBEN, 2007, p.56). Deste modo, temos consciência que toda diferença percebida, por mais fixa e natural que pareça, não é simplesmente um dado da realidade, e sim uma construção linguística; pois a experiência dos seres falantes com seus corpos e com

os corpos dos outros sempre é mediada pela linguagem. A própria linguagem é um instrumento que nos é transmitido historicamente – sendo assim a própria história cifrada nas palavras media as experiências com o mundo fenomênico.

O eu só existe na linguagem. Deste modo, o sujeito não está dado, ele será construído através de discursos e práticas presentes em sua cultura. Em nossa cultura a família tem papel essencial na construção do gênero no sujeito, exatamente porque ali será o primeiro espaço no qual a criança vive essa diferença. A escola, a universidade, o trabalho, os grupos de amigos, e a mídia terão papel de continuar o processo iniciado nestes primeiros anos, podendo ampliar a visão e as possibilidades do sujeito desconstruir seu gênero, ou, ao contrário, regulá-lo e normatizá-lo.

O papel da história do gênero é exatamente o de revelar esses espaços de regulação, normatização, e também de libertação e subversão. Deve demonstrar através de pesquisas históricas, que não existe um patriarcado imutável, e sim, relações de gênero historicamente construídas, captando deste modo a pluralidade de formas de masculinidades e feminilidades – e porque não, experiências que vão além dessa binaridade. Estes estudos devem apontar onde estão os mecanismos discursivos que constroem o gênero; questionando dicotomias que colocam homens e mulheres como objetos estáveis. Ainda expor como as diferenças construídas linguisticamente colaboram com o controle social e desigualdade de poder; para, por fim, trazer a possibilidade de transformação das relações de gênero hoje (ADELMAN, 2002, p.51).

Em resumo, o gênero é para sociedade ocidental uma categoria que define práticas desde muito cedo na vida dos sujeitos, como afirma o psicólogo Sócrates Nolasco:

Quando uma criança nasce, nosso primeiro desejo é saber se é menino ou menina[...]. Já no início uma primeira expectativa de trajetória na vida se esboça – o nascimento é também um espaço para a realização do desejo dos pais. Mesmo com todas as mudanças sociais, sobre os filhos se deposita uma expectativa de ação; sobre as filhas, uma de recato. (NOLASCO, 1993, p.40).

Alguém que nasce nessa sociedade se envolve num complexo aparato de relações e expectativas, podendo desafiar as convenções ou se adaptar a elas. O gênero é primário na construção das subjetividades e será externamente

reproduzido através de práticas e discursos aprendidos socialmente, e internamente, vivido com contradições e conflitos. Um gênero inteligível socialmente é aquele que alinha de modo “coerente” para dada sociedade o sexo, o gênero, o desejo e a prática sexual, ou seja, em nossa sociedade: homens são aqueles do sexo masculino (pênis), desejam e se relacionam com mulheres (desejo heterossexual), e se comportam como homens (BUTLER, 2007, p. 72); não porque a biologia é seu destino, mas porque acreditam que essa organização é natural. Não nos esqueçamos também, que ao se encaixar no modelo proposto socialmente, os sujeitos receberão benefícios sociais e psicológicos por estarem de acordo com a norma.

Como mostrou Judith Butler, os modelos sociais e suas imposições sobre os corpos fazem com que os sujeitos *performem* seu gênero, ou seja:

En vez de una identificación original que sirve como causa determinante, la identidad de género puede replantearse como una historia personal/cultural de significados ya asumidos, sujetos a un conjunto de prácticas imitativas que aluden lateralmente a otras imitaciones y que, de forma conjunta, crean la ilusión de un yo primario e interno con género o parodian el mecanismo de esa construcción (BUTLER, 2007, p.270).

Ainda hoje a maioria dos sujeitos não percebem que a sexualidade e o modo de comportar-se publicamente estão sendo cerceados por diversos discursos; ainda entende-se o gênero como algo natural.

Resulta revelador que si el género se instaure mediante actos que son internamente discontinuos, entonces la apariencia de sustancia es exactamente eso, una identidad construida, una realización performativa en la que el público social mundano, incluidos los mismos actores, llega a creer y a actuar en la modalidad de la creencia. El género también es una regla que nunca puede interiorizarse del todo; (BUTLER, 2007, p.274)

Como a própria psicanálise revelou muito cedo, a relação dos sujeitos com seu gênero, sexo e desejo é repleta de contradições, e cada sujeito passa por crises subjetivas relacionadas a isso. Assim, o conflito entre os modelos e as subjetividades não são poucos e é nesse espaço que se abrirá a possibilidade de inventar novas relações sociais, afetivas, e políticas.

Se o primeiro passo para os estudos de gênero é não tratá-lo como uma “essência” do sujeito, do mesmo modo não podemos vê-lo com um “conjunto de atributos flutuantes”. Sua essencialização é construída a partir da *performance*

constante, e imposto por práticas reguladoras que punem ou recompensam de acordo com as normas estabelecidas social, cultural e juridicamente. Esse sistema social-cultural-jurídico pode ser entendido como uma *ordem de gênero*. Nesta ordem de gênero, o direito tem papel central, já que “el poder jurídico 'produce' irremediavelmente lo que afirma sólo representar” (BUTLER, 2007, p.19); assim, durante centenas de anos, definiu-se que existem “homens” e “mulheres”, instituiu-se o casamento heterossexual como único possível, não permitindo adoção de crianças por casais que não seguem a norma heterossexual (questões que atualmente foram parcialmente superadas – pelo menos no âmbito jurídico). Mas não é somente o poder jurídico que garante as posições hierárquicas e normativas do gênero. O pensamento ocidental é ainda fortemente marcado pela tradição judaico-cristã; as divisões de gênero advindas dessa tradição se perpetuam no imaginário e na linguagem, e conseqüentemente nas relações humanas. Mas, mesmo dentro do pensamento religioso a separação binária de gênero não é algo constante.

Michel de Foucault, em sua *História da Sexualidade*, mostrou como a construção do gênero sob uma égide binária e biológica provém de discursos iniciados no século XVIII. A partir da relação entre saber-poder-verdade, as ciências médicas e o pensamento racionalista foram transformando os discursos religiosos no qual havia somente um sexo – o masculino – para a binaridade baseada na biologia; se inventa a sexualidade. Ou seja, os discursos iniciados neste período acabaram por ditar uma verdade em relação ao gênero, que foi corroborada juridicamente através dos anos. Assim, inicialmente os sujeitos foram forçados a se adaptar a esse novo sistema, e as gerações seguintes o internalizaram como natural.

Deste modo, o poder jurídico buscará classificar de modo cada vez mais simplista os sujeitos pois:

O objetivo da criação dos sujeitos/sujeitados masculinos é o estabelecimento de um 'objeto do conhecimento', de um ser constantemente controlado e controlável, que não precisa ser constantemente controlado e controlável [...] mas que automaticamente exerça um controle de si (BOTTON, 2010, p.22).

Essa é a ordem de gênero que tem sido desestabilizada nas últimas décadas. Segundo Sócrates Nolasco, o processo de transformação se torna mais visível “a partir dos movimentos de contracultura, nos anos 60, no qual os *hippies* apresentam sinais desta ‘mistura confusional’ dos papéis e das identidades de homem e mulher”(NOLASCO, 1995, p.23) somando-se a isso, o movimento feminista, que exigiu uma mudança social radical.

Para Connel, existem duas dimensões possíveis para se analisar as masculinidades: uma dimensão individual – subjetiva – que pensará o modo como os sujeitos lidarão singularmente com as imposições sociais; e uma dimensão coletiva-social, que abarca tanto o local do qual provém a ordem do gênero - que institui modelos hegemônicos - e o local das subversões e resistências possíveis (CONNEL, 1995, p.189). Não esquecendo que “a masculinidade é uma configuração de prática em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero”, configurações que são plurais, por isso falamos em masculinidades. Mas, não é por ser plural que devemos negligenciar que há motivos comuns que reúnem os homens numa mesma categoria, e que o gênero permanece sendo categoria central de funcionamento da nossa sociedade.

Deste modo, mesmo que compreendamos o gênero como uma construção linguística tornada material através das performances possíveis em cada sociedade, o foco nessa pesquisa não estará somente na diversidade de possibilidades de masculino presentes na publicação, mas nas formas relativamente estáveis de performance (modelos) que aparecem através de estereótipos. Ainda, focaremos na crença nas diferenças entre os gêneros, que aparecem persistentes nas representações de mulheres e homossexuais na revista; ao mesmo tempo, que em outros momentos temos a desconstrução desses mesmos estereótipos e modelos. Assim, a busca é em evidenciar a complexidade das contradições presentes na produção, sabendo que essas categorias são construídas linguisticamente, mas retratadas como verdadeiras e naturais pelos sujeitos envolvidos.

Perceberemos com quais discursos a revista *Chiclete com Banana* dialoga, resiste e subverte, exatamente para compreender como a juventude *underground*, que tem a vontade de romper com o pensamento hegemônico lida com as relações de gênero. A revista deu a chance de entendermos como os discursos hegemônicos

são apropriados, mas também aponta para um espaço no qual eles estão sendo ressignificados e colocados em cheque. Assim, contribuindo para apontar um panorama mais complexo da produção e reprodução da masculinidade contemporânea no Brasil.

2.2 A família tradicional em coma

Angeli se chama de cronista, pois suas charges e tiras relatam os “tipos de gente” do cotidiano das grandes metrópoles (DALTO, 1993, p.33). A relação estreita do humor gráfico com o mundo urbano é tratada por Rancière em seu texto *Destino das imagens*. Ele afirma que as caricaturas e revistas ilustradas se tornam comuns nas décadas finais do século XIX no momento de ascensão da “imageria coletiva” (RANCIÈRE, 2012, p.25). Segundo a historiadora Marilda Queluz, as mulheres são amplamente representadas nas revistas de humor gráfico, sendo que a ironia e a comicidade foram usadas como armas para desmoralizar a luta feminista e criar representações perversas a seu respeito; ao mesmo tempo que a ambiguidade dessas formas narrativas abriam espaço para que se registrasse na história tanto a participação feminina ativa, quanto as transformações dos papéis de gênero durante o período (QUELUZ, 2006)

Para historiadora Maria Santos de Matos, os homens são desde cedo ensinados a não compartilharem seus sentimentos, sendo a relação com as mulheres restrita à sexualidade e a dinâmica da conquista. Mas alguns espaços seriam privilegiados para se tratar dessas sensibilidades masculinas - como a poesia e a música -; locais que permitem acessar a visão masculina a respeito do gênero e dos papéis sociais relegados a este. Deste ponto de vista, o humor seria também um lugar privilegiado, pois - pelo artifício da ironia, do desenho caricatural, e das piadas -, os homens expressariam seus medos, angústias e sentimentos, não diretamente, mas de maneira invertida (MATOS, 2001, p.52).

Nos estudos de Matos, evidencia-se quais comportamentos eram relegados aos homens e mulheres, e quais deles eram valorizados e rechaçados. A historiadora aponta que nos anos 40 e 50 existiam, nos modelos hegemônicos de masculinidade, uma hiper-valorização do trabalho como aspecto central na vida dos

homens. O trabalho expressaria a capacidade do homem de ser viril, inteligente, ter sucesso e iniciativa – relacionando competitividade com uma “ética do provedor”. Um homem de verdade é aquele que tem uma família, e que a sustenta com seu trabalho. Este modelo familiar, centrado num ambiente privado que reúne pai, mãe e filhos, apesar de ser chamado aqui de família tradicional, tem uma história muito recente. É apenas no final século XIX que esse modo de organização familiar se consolida como o mais comum, sendo que no Brasil, esse tipo de arranjo familiar representada 54,8% do país (BERQUÓ, 1998, p.440). O pai neste contexto, é uma figura distanciada, que tinha o papel disciplinador e castrador, uma imagem ambígua de herói e carrasco. Como afirma Matos:

As denominações de bom pai, pai honrado, pai provedor, sobrepostas às evidências do que seja masculino, constituíam a imagem que socialmente se esperava de um homem. [...] Criava-se no homem a necessidade de viver quase que exclusivamente em campos competitivos, de ser provedor, de se ocupar com ‘coisas sérias’, como trabalho, luta, política. Eram educados para trabalhar e sustentar uma família, gostar de futebol, não chorar e para ter expectativas de relações sexuais heterossexuais. (MATOS, 2001, p.51 – 52)

Esse modelo hegemônico trazia benefícios àqueles homens que conseguiam segui-lo, ao mesmo tempo que acabavam por forçá-los a calar seus sentimentos, por medo de se transparecer feminino. Esse contraponto gerava muito sofrimento interno, que se expressava de modo diverso do que vemos mais atualmente; enquanto nas últimas décadas do século XX percebemos uma abertura maior para que os homens expressem seus sentimentos dentro do ambiente familiar e social, no período anterior pouquíssimos espaços eram abertos para esse tipo de manifestação. Os homens, buscando se adaptar ao modelo de “pai provedor” se deparavam com momentos de crise. A tendência era que identificassem a crise com questões externas, não com problemas subjetivos. Como mostra Nolasco:

[nossos pais e avôs] percebiam sofrimento e a privação como desafios externos a eles próprios, não conseguindo identificar os níveis de opressão e sofrimento decorrentes da forma como conduziam suas vidas. Os conflitos para nossos pais e avôs sequer eram identificados como inerentes à condição humana. Ao emergirem diante de um homem, os conflitos devem estar relacionados a fatores externos, como trabalho e casamento. Caso exista uma causa interna que justifique sua existência, os indivíduos são considerados pessoas ‘problemáticas’ e ‘fracas’. (NOLASCO, 1993, p.38)

Essa masculinidade tradicional, propagava que a felicidade masculina deveria estar relacionada ao trabalho e a família – sendo que o papel principal do homem seria tornar-se pai provedor – é fortemente criticada e exposta em suas contradições nos quadrinhos de Angeli. O quadrinista conhecido por desenhar o cotidiano privado urbano, acabou por captar o lado negativo dessa masculinidade, e denunciou a hipocrisia do modelo que se propunha hegemônico.

Vejamos o quadrinho:



Chiclete com Banana é pra agitar!

Nº9-PG.13

Ilustração 14: Aderbal, um idiota como todos nós

Fonte: Chiclete com Banana ed.9. São Paulo: Circo, abril de 1987, p.13.

Para Mello e Novais, a partir do final da década de 70 em diante, ocorre uma revalorização do casamento, onde vê-se aumento nos direitos da mulher, na valorização do prazer sexual igualitário, e na construção de uma vida comum afetiva. Mas sobretudo, essa revalorização está associada à um “comportamento

adaptativo, guiado pelo medo do sofrimento e pela aversão ao risco” (MELLO; NOVAIS, 1998, p.653).

Aderbal, “um idiota como todos nós”, é um personagem que aparece em apenas duas histórias, representando o “típico pai pequeno-burguês”, ou seja, aquele que seguiu a risca os modelos sociais propostos para um homem, e preferiu a segurança do casamento do que correr riscos maiores. A história se desenrola no banheiro, onde em frente ao espelho o personagem passa a refletir sobre sua vida. *Aderbal* faz uma série de auto-críticas, nos seis primeiros quadros as críticas estão relacionadas a seu comportamento frente as mulheres, e nos três próximos ao seu modo de vida de homem “médio”. *Aderbal* vai enumerar, um a um, os modelos de homem que seriam atraentes para as mulheres, e que no caso, ele não é: pós moderno, bolerão/ rambão, delicado/sensível.

O pós moderno é uma categoria bastante recuperada por Angeli, que ridiculariza aqueles “pseudo- intelectuais” que estão em eterna crise existencial, sua característica principal é ter conversas intelectualizadas mas vazias, e as roupas se assemelham às daquelas dos jovens *New Wave*, os quais veremos mais adiante. Já o “bolero” ou “rambo” se refere a uma masculinidade rústica, que será apresentada mais à frente por *Bibelô*; se trata de um homem machista e grosso, mas que tem seu apelo com as mulheres. O homem delicado não tem aparição na revista, mas acreditamos fazer referência aos artistas sensíveis.

A partir do sétimo quadro uma ideia de homem diferente aparece, ela mostra uma masculinidade que estará associada aos leitores da revista e ao próprio Angeli. “Tome uma atitude” “Brigue com a família... esmurre seu patrão”, grita *Aderbal*, que se comporta de modo agressivo nesse momento – denotado pelos raios em torno de seu corpo, seguindo por uma crise de choro, que aponta o desespero do personagem. Aqui podemos ver que o enfrentamento da mediocridade cotidiana ao qual o homem se vê cercado é a saída para aquela crise existencial. Ao questionar os valores que lhe foram impostos, como a família e o trabalho, o homem estaria vislumbrando as grades de sua prisão. A revolta contra essa prisão seria o primeiro passo para a transformação da vida, buscando ser um homem autêntico e que luta por sua felicidade. Mas, o que vemos no quadro final é que *Aderbal*, apesar de se questionar sobre esses valores, não consegue sair do seu ciclo cotidiano. Sua crise

existencial, que muito tem a ver com sua masculinidade, é algo vivido de modo solitário, que fica confinado ao espaço privado do banheiro. Nem mesmo a esposa é digna de confiança para que *Aderbal* expresse seus sentimentos, deste modo, apesar dos grandes dilemas trazidos pelo personagem, ele permanece estagnado no modo de vida ao qual tanto critica. O interessante é pensar que Angeli anuncia a história de “um idiota como todos nós”, ou seja, ele aponta para sujeitos que por mais que façam críticas aos modelos de vida que tem sido impostos, não conseguem interromper o ciclo de comportamento alienado.

Seguimos com mais uma história sobre o modelo tradicional de masculinidade:



Ilustração 15: A hora do Jantar

Fonte: *Chiclete com Banana* ed. 5. São Paulo: Circo, julho de 1986, p.29.

Angeli representa no primeiro quadro da história, uma família tradicional, evidenciada através de alguns estereótipos: o pai vestido de terno, referenciando um modelo tradicional de pai trabalhador/provedor, enquanto a mãe aparece com um leve sorriso e um corte de cabelo e roupa denotando uma dona de casa de meia idade. Os dois homens à mesa mostram a satisfação com o jantar, dando a entender

que quem fez a comida foi a mãe. O leitor que possui contato com o humor de Angeli já espera que esse cenário logo será desconstruído através de uma piada.

Diferente das tiras cômicas, que geralmente guardam a piada para o final da história, essa HQ tem a intenção de fazer rir indicada já no segundo quadro. O humor está presente graças a quebra de expectativas em relação ao primeiro quadro, pois imaginamos ser inadmissível que uma família tradicional fumasse um *baseado* (gíria que faz referência à maconha) em conjunto depois do jantar. A aparente perfeição do modelo mostrado inicialmente é quebrado a partir do modo violento como o pai lida com a afirmação do filho: o uso do ponto de exclamação, letras garrafais e o efeito negrito das letras no balão do pai expressam que ele está gritando “REPETE O QUE DISSE, FEDELHO!”, o grito é acompanhado pelo puxão na camisa do filho.

Angeli representa o modo violento como o pai lida com os problemas familiares evidenciando a total inabilidade em tratar sobre a questão das drogas com seu filho. Apela para discursos que são conhecidos como jargões conservadores, “É A DESTRUIÇÃO DA FAMÍLIA!”, e em seguida denota que a preocupação maior não é com a saúde do filho, ou com os motivos que o levaram a usar o baseado. O pai está preocupado com o que “irá dizer para sociedade?” mostrando que aquela atitude não é moralmente aceita dentro do modelo que até então estava exposto na história. O pai então expulsa o filho de casa: gesto que é comum para essa sociedade, como um jeito das famílias tradicionais lidarem com os “desvios” nos comportamentos dos filhos²⁵.

Angeli retratou a atitude do pai conservador, exatamente para conseguir dar o tom final da piada que logo segue; deste modo a relação entre essa representação cômica e a realidade vivida está mediada pelo imaginário dado socialmente. Nos dois últimos quadros, percebemos que em nenhum momento a mãe tomou a palavra, ela somente chora e silencia em toda situação, reforçando o caráter disciplinador do pai e a submissão da mãe no modelo tradicional familiar. A mãe toma a palavra na última frase, para conjuntamente com o pai demonstrar a tamanha hipocrisia e alienação desse modelo familiar. “Só enchendo a cara mesmo!”

²⁵No imaginário social, ainda hoje, motivos para expulsar os filhos de casa estão associados à pensamentos conservadores, como filhas que engravidam – ou seja, quebram a expectativa de castidade relacionada a feminilidade -; filhos homossexuais – que seriam aberrações e patologias para as famílias tradicionais; e ainda as relações com drogas, que estão aqui representadas.

e “opa, estou nessa” finalizam a piada da história, denunciando a contradição da família que em seu sentido modelar deveria acolher e orientar os filhos, e que na prática não sabe lidar com os conflitos entre as gerações. Os pais não se percebem dentro de uma lógica alienada, na qual, eles próprios usam drogas, e usam para fugir dos problemas; enquanto Angeli representou o filho como alguém não violento e que propôs um uso recreativo da maconha. E difícil dimensionar até que ponto Angeli exacerba a atitude paterna para causar comicidade, e até que ponto se trata de uma cena vivenciada no cotidiano, de qualquer forma, registrou um modo de criação, que parece estar em vias de desaparecimento – não negligenciando que ainda é um mecanismo comum em alguns espaços da sociedade.

Essa é uma de muitas histórias na qual o quadrinista colocará o modo hipócrita como a família lida com a criação dos filhos, além da crítica ao casamento.



Ilustração 16: Essa vida é um sufoco!

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.1. São Paulo: Circo, novembro de 1987, p.16.

A história acima está presente na primeira edição da revista, ela anuncia um cenário bastante comum para as histórias de Angeli: a cama do casal. Nesse cenário se desenrolam as histórias sobre a vida privada e os momentos de maior intimidade

dos casais. Aqui, vemos retratado um homem que tem problemas com a direção que sua vida tomou. Nos primeiros quadros percebemos que ele segue o modelo de masculinidade tradicional: casado com filhos e trabalho. Ele lamenta ter entregue seus “melhores anos” essas questões: sua movimentação na cama acelerada na cama - que muda a cada quadro -, e seu monólogo denotam que o homem está profundamente ansioso, ao pensar que tendo seguido o modelo que lhe foi proposto acreditou que teria recompensas, mas só ganhou “encheção de saco”. A história completa possui nove quadros, sendo que os oito primeiros são dedicados ao monólogo ansioso do personagem masculino, e somente no sétimo quadro é que a esposa percebe que seu marido está em crise – reação representada através do signo gráfico no balão, no oitavo quadro pelos olhos arregalados da personagem.

Esperamos que com a esposa acordando e ouvindo os lamentos do marido haveria um conflito ou então uma conversa a respeito daquela crise. Mas, para efeito cômico Angeli inverte o script, expondo através da esposa o argumento: qualquer crise masculina está relacionada a questões sexuais. O conflito interno do sujeito não é reconhecido, ele é colocado como simples consequência de falta de sexo. Podemos pensar que a reação da mulher denota primeiramente o distanciamento dos casais na intimidade do lar, e que, ao contrário do que os discursos hegemônicos mostram, o casamento é permeado de insensibilidade e ausência de empatia – além é claro, da falta de desejo sexual. Ao mesmo tempo podemos pensar que a fala da esposa no final da história expõe o imaginário que os homens teriam de si próprios; os conflitos subjetivos não teriam legitimidade pois o homem alcançou tudo que deveria ter – família e trabalho -, logo, sua crise não passaria de uma “frescura” ou fragilidade de alguém que está descontente com a vida sexual.

Nas duas últimas histórias apresentadas, evidenciam-se duas visões diferentes sobre o modelo do pai provedor. Na primeira, Angeli mostra o quão contraditória é a paternidade disciplinadora, na qual o homem se coloca como exemplo a ser seguido pelo filho. O alvo da piada é a alienação do pai e sua falta de coerência discursiva, visto que não consegue dialogar com o filho, reage exageradamente e no final, ao beber álcool, age de modo oposto ao que expressa em seu discurso. Ao passo que na segunda história o pai é colocado como vítima de um sistema que o induziu a seguir o modelo de família tradicional, no qual encontra-

se insatisfeito. Nesta história o pai não está alienado, ele reflete sobre sua posição social e questiona o modo de vida que vive, e é ridicularizado por isso.

Outro quadrinho interessante faz parte da história *Os anos 90 vão ser sodinha*, que se trata de um copilado de charges, dispostas conjuntamente, distribuídas em quatro páginas da revista. As charges têm como assunto em comum, um conjunto de “tendências sociais” ou “previsões” do que se espera para os anos 90. A ironia tem papel fundamental nesta sequência de charges. O narrador aponta uma transformação para os anos 90, mas os diálogos que seguem contradizem o enunciado. Muitas críticas dessa história são voltadas para a família tradicional, vejamos:



Ilustração 17: Os anos 90 vão ser sodinha 1
 Fonte: *Chiclete com Banana* ed.9. São Paulo: Circo,
 abril de 1987, p.20.

Nesta charge há um narrador que anuncia uma mudança para os anos 90. Segundo ele, uma “ostensiva campanha anti-drogas” será deflagrada; abaixo do quadrinho narrativo se encontram dois jovens em diálogo - os cortes de cabelo e a camiseta estampada com camisa em cima, fazem referência à juventude

underground. A charge funciona como uma piada em três partes, pois a imagem tem uma leitura de três tempos. A leitura se dá de cima para baixo, onde o primeiro tempo é o anúncio do narrador, o segundo são os dois primeiros balões “por causa de drogas tive altas brigas com meus pais” segue “eram assim todos os dias?”, e por fim a piada no balão “Não! Só quando ele bebia”.

O riso se dá em vários níveis e é necessário haver conhecimento extratextual para compreender as charges. Primeiro porque os personagens retratados fazem referência ao público alvo da revista – uma juventude alternativa que se percebe como não alienada, e entra em conflito com a família, que possui um discurso conservador. A alienação se dá exatamente na divisão entre as drogas ilícitas e o álcool, no qual o primeiro é visto como um mal a ser eliminado, enquanto o segundo não é percebido como droga – como já foi anunciado na história anterior, *Hora do Jantar*. Essa separação demarca também a separação entre *mainstream* e *underground*. Enquanto o *underground* discute a questão do uso recreativo de drogas diversas – principalmente a maconha – e as motivações para usá-las, o discurso *mainstream* exalta o uso do álcool, que é utilizado de modo alienado e inconsciente e ainda suprime a discussão sobre todas as outras drogas, colocando-as num espaço de tabu. E, para além, essa charge denuncia um espaço familiar repleto de violência e falta de diálogo, onde o pai não sabe lidar com os conflitos geracionais.

Podemos perceber um lugar-comum, quando se fala do uso de álcool pela figura paterna. Tanto na história acima, quanto em *Hora do Jantar*, há uma narrativa que relaciona o uso de álcool com comportamento violento provindo do pai. Os homens sendo criados para não externalizarem seus sentimentos e angústias, buscam a resolução de seus conflitos internos no uso do álcool, exatamente por ser a droga lícita que é socialmente e juridicamente aceita. A historiadora Matos mostra como na música “o desvio na conduta masculina (homem trabalhador, pai provedor, bom pai, ordeiro e honesto) geralmente é atribuído ao mau proceder feminino, reforçando a culpabilidade da mulher” (MATOS, 2001, p.55). E o alcoolismo torna-se então a única saída para o homem traído, ou que não tem felicidade no matrimônio.

O texto do historiador Fabrici Virgili demonstra diversos casos de extrema violência – chegando a assassinato de mulheres e espancamento de crianças – que

estão associados ao uso de álcool pelos homens, estes que estão em crise interna exatamente por conta de sua masculinidade. Eles projetam os problemas externamente, criando narrativas obsessivas, como traição da mulher e acusação de que os filhos são bastardo, como justificativa para espancamento e feminicídio (VIRGILI, 2013, p.89). O pensamento paranoico é consequência de anos de supressão dos sentimentos, e da forte pressão social associada ao papel do homem, que externamente parece estável, mas que possui um custo subjetivo altíssimo. Essas questões dificilmente são tratadas em revistas masculinas e femininas, que focam na parte saudável dos relacionamentos, como apontou o próprio editor da revista *VIP Exame*, que mostra que se deve falar da saúde e daquilo que o homem deseja, a doença e os problemas relacionados a vida masculina dificilmente são tratados ali (MONTEIRO, 2001, p.243). A revista *Chiclete com Banana*, exatamente por propor uma visão *underground*, trará a tona de modo bastante *direto* essas questões, que ficam obscurecidas em outros espaços.

O anti-modelo familiar, ou ainda a *realidade* do modelo familiar, exposto na revista, pode ser completado com mais duas charges desta mesma história:



Ilustração 18: Os anos 90 vão ser sodinha 2

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.9. São Paulo: Circo, abril de 1987, p.21



Ilustração 19: Os anos 90 vão ser sodinha 3
 Fonte: *Chiclete com Banana* ed.9. São Paulo: Circo, abril de 1987, p.22

A primeira charge denuncia, de modo cômico, a criação dos filhos dentro de casa. A maternidade que é altamente discutida nas revistas femininas é mostrada no desenho em sua faceta mais cruel. A representação feminina faz referência à mães donas-de-casa, que conversam sobre a criação dos filhos. Nas revistas femininas e outras, que discutem relações familiares, maternidade e criação dos filhos, o dado da violência doméstica dificilmente aparece como uma realidade, ao passo que sabemos estatisticamente que a violência doméstica contra crianças é algo bastante comum. Podemos perceber na charge que existe a constatação de que está ocorrendo alguma mudança em relação à criação dos filhos; por mais irônico que seja o modo como o quadrinista trata esta questão.

Ele mostra no diálogo que uma das mães aparenta ter um pensamento mais “consciente”: “Agora não! Apenas dou uns puchões de orelha de vez em quando”; a ironia se dá exatamente pela contradição exposta no que a mãe fala e o modo como seu filho é mostrado: com as orelhas enormes inchadas e latejando de dor – claramente representada pela quantidade de linhas cinéticas em torno das orelhas do garoto. Por mais que o filho que está com as orelhas inchadas seja o foco da piada, a comparação entre este e as outras duas crianças – desenhadas com partes do corpo quebradas e muletas - mostra que, por mais ínfima que seja a mudança em relação a criação das crianças, ela está ocorrendo. Angeli aponta que de algum modo a violência ocasionada por essas mães não é tão aceitável, como já o foi. Ao

passo que ainda é algo habitual, pois a mãe à esquerda sabe que não seria certo violentar os filhos, mas ainda reproduz a violência.

A diferença do *underground* para as publicações *mainstream* aqui se tornam claras. Enquanto nas revistas femininas e outras se discute a questão da maternidade, do casamento, etc., existe ainda uma romantização e um apagamento das violências extremas que estão historicamente relacionadas a estas. O debate dessas violências ficam restritos à polícia e as autoridades competentes – presa nos locais “sérios”- ela é apagada do cotidiano da mídia e das representações simbólicas.

Já na segunda charge, Angeli constrói o estereótipo do pai ausente/castrador. O efeito páthico dessa imagem é o asco e o incômodo. Mostra o lado nefasto do modelo hegemônico, que dá ao pai o direito de disciplinar o filho, o que muitas vezes resulta em proibições e violências, no qual a família se torna uma espaço absolutamente fechado ao diálogo. No caso da charge, trata-se de uma piada com a própria revista, que era vista como pornográfica e suja, tanto por sua estética como pelo modo que tratava os assuntos polêmicos. O sofá é o local de excelência do modelo paterno tradicional. Ali o pai descansa após o dia de trabalho, buscando não ser “incomodado” com os problemas da casa, que é responsabilidade materna. Neste modelo, a mãe não consegue disciplinar os filhos sozinha – a menos que parta para a agressão física, como vimos na charge anterior -, assim o pai se torna a representação da disciplina; é aquele que vai dizer “filho meu não faz isso”.

Angeli apela para este estereótipo para mostrar a contradição que permanece no modelo. O pai é desenhado no sofá, com bebida nas mãos, a mão dentro das calças e uma revista pornográfica ao lado, compondo o cenário de alguém que está dizendo exatamente o oposto do que está fazendo. Enquanto o discurso do pai é de disciplinador “a gente tem que dar o exemplo”, sabemos que se trata e uma fala vazia de sentido, pois o exemplo está sendo dado não pelo que se diz, mas pelo que se faz. Aqui, assim como em todas as outras histórias apresentadas, é apontada a hipocrisia das relações familiares, que escapa (propositadamente) à construção dos modelos na mídia. Angeli traz elementos do cotidiano, da realidade que se perfaz por trás dos modelos imaginários construídos, e expõe o modelo familiar como algo

tóxico e negativo, desconstruindo a ideia de felicidade conjugal e relações familiares saudáveis.

Para finalizar a história *Os anos noventa serão sodinha*, Angeli faz uma metáfora para a situação da família brasileira do fim da década de 1980. Podemos pensar em termos extratextuais, que essa charge remete ao discurso dos diversos grupos sociais conservadores que desde a explosão do feminismo e da contracultura nos anos 70, anunciam o fim da família tradicional, do mesmo modo que anunciam o apocalipse. Na charge vemos esses segmentos representados pelos personagens que estão em pé ao lado do médico, da esquerda para direita, o capitalista, o militar, e o religioso judaico-cristão. Eles estão representados olhando para a família que está em “coma cerebral”, para expressar de maneira metafórica que esses segmentos sociais dependem da sobrevivência família tradicional para seguirem no poder.



Ilustração 20: Os anos 90 serão sodinha 4

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.9. São Paulo: Circo, abril de 1987, p.23

A ironia é mostrada na contradição entre a família estar “vivinha da silva” e “em coma cerebral” ao mesmo tempo. A charge denuncia que os discursos hegemônicos provenientes dos capitalistas, militares e religiosos são tão hipócritas, quanto o próprio modelo de família tradicional que Angeli representou nos outros quadros da história. Ao passo que o quadrinista também mostra que a família está em coma cerebral, exatamente por sua inabilidade de lidar com a criação dos filhos,

com o embate entre as gerações, e com a falta de empatia e diálogo dentro de casa. Em termos extratextuais, sabemos que os seguimentos hegemônicos culpam tanto o feminismo, quanto a contracultura, as drogas, etc., como os responsáveis pelo “fim da família tradicional brasileira”. O que Angeli mostra em seus desenhos, é que a estrutura familiar sempre foi um cenário tóxico e doentio, e que está em “coma” porque ela própria se intoxicou; sendo que as novas gerações – representadas por Angeli e sua revista - encerraram um ciclo de alienação, e passaram a questionar a validade deste modelo de sociedade.

2.3 O modelo rústico: *Bibelô*

Com uma breve análise do material presente na revista já podemos perceber que a narrativa do quadrinista Angeli expõe uma leitura caricaturada e exagerada dos “personagens reais” que frequentam o cotidiano da metrópole paulistana. Segundo o quadrinista: “Muitos personagens nasceram da observação de um grupo, de um *tipo de gente*, de uma espécie qualquer e aí eu trago para o papel e começo a mexer. O personagem só fica interessante quando eu misturo umas coisas minhas com aquilo” (SANTOS, 2011, p.149).

Olhando a expressão gráfica de *Bibelô*, podemos ver que se trata de um homem mais velho por conta da representação das marcas deixadas pela barba, pelo uso do bigode, do palito na boca, da camisa aberta com os pelos expostos e o pente na mão – que em conjunto denotam um estereótipo relacionado aos cantores bregas como Agepê, Agnaldo Timóteo, e outros – que suscitam um imaginário relacionado ao homem “tiozão” e “machista cafajeste”. Sobre o personagem *Bibelô*, podemos compreendê-lo não só como um “tipo de gente” ainda presente no cotidiano urbano, como também um recalque do próprio autor, que afirma: “é um machão que trata as mulheres da maneira mais porca possível [...] toda vez que eu sinto que está saindo pra fora esse machão, lembro que é ridículo ser igual ao *Bibelô*” (SANTOS, 2012, p.113). Podemos perceber na fala de Angeli, que ele busca suprimir em sua vivência o que ele explora na ficção através do personagem; assim, as histórias de *Bibelô* se tratam de situações relacionadas ao modo de agir masculino que Angeli critica, mas que ainda vem à tona em seus pensamentos; o

autor que em vez de reproduzi-lo no cotidiano, sublima-o utilizando o humor, afim de colocar em questão esse modo de ser masculino. Vejamos duas histórias:

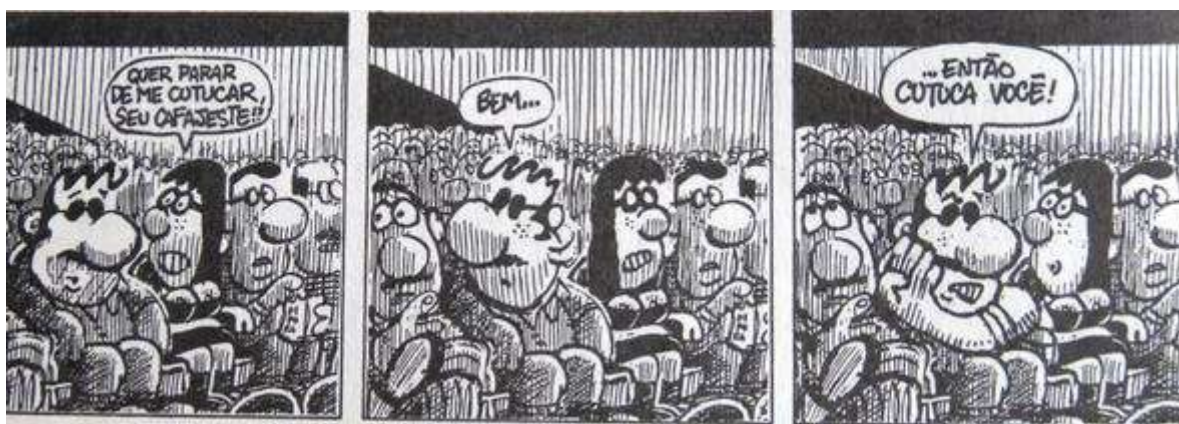


Ilustração 21: *Bibelô* no cinema.

Fonte: The best of *Chiclete com Banana*: série tipinhos inúteis ed.2. São Paulo: Circo, 1991.



Ilustração 22: *Bibelô* na fila do INPS

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.19. São Paulo: Circo, junho de 1989, p.17.

O quadrinho é carregado de hachuras e traços, tendo o quadro praticamente completo por desenhos, dando um aspecto de sujeira e poluição, aspectos que Angeli faz questão de priorizar em suas representações; o abjeto e o aversivo fazem parte dessa arte, que propõe trazer o desconforto ao leitor. Angeli não hesita em retratar *Bibelô* como um completo estereótipo de “machista cafajeste” (SANTOS, 2007, p.11), evidenciada principalmente pelas atitudes do personagem. Vimos que se trata de uma tira cômica, que possui um modelo de funcionamento muito parecido com a piada. Os dois primeiros quadros enunciam um script que posteriormente será invertido, causando o riso no último quadro.

Como nos mostrou Groensteen, “os quadros remetem apenas a fragmentos de um mundo suposto no qual a história se desenrola” (GROENSTEEN, 2015, p.19). Na primeira tira um cenário específico se abre ao leitor. Por conta do fundo preto, os riscos na vertical indicando uma fonte de luz, o fato de *Bibelô* estar numa poltrona ao lado de outras pessoas, e os traços em segundo plano denotarem uma multidão, podemos concluir que o cenário é um cinema. Já no primeiro quadro percebemos que a personagem feminina está com expressão de raiva no rosto, e o balão evidencia que é porque *Bibelô* está “cutucando” ela. Aqui já vemos um comportamento que Angeli reforça no personagem: *Bibelô* assedia as personagens femininas, denotando o desrespeito por seus corpos; vemos desde tapas, socos, encoxadas e cutucões. Geralmente o assédio é respondido, e neste caso a mulher toma a palavra para advertir *Bibelô*. No segundo quadro, o esperado é que o personagem, após ser repreendido pare de cutucar a personagem feminina, a própria personagem é retratada olhando para a tela do cinema, esperando que o personagem haja desse modo. Mas a inversão do script naturalmente ocorre, para ocasionar o riso, e *Bibelô*, sendo o “último dos machos” reitera sua atitude ao virar-se e dizer “então cutuca você!”.

Na segunda tira temos o funcionamento uma narrativa parecida. Angeli expõe novamente o personagem invadindo o corpo alheio, desta vez “encoxando” a personagem mulher. No primeiro quadro, vemos que os dois personagens estão numa fila, ele encoxa a personagem, denotado graficamente pelas linhas que separam a barriga de *Bibelô* e as nádegas da personagem. O balão ondulado denota um chiado, e o som é “ssshhh...” mostrando que *Bibelô* quer que a mulher fique em silêncio enquanto é assediada. Ela prontamente percebe surpresa o que está acontecendo, o que é mostrado através das linhas em volta de sua cabeça. Já no segundo quadro ela sai da posição do quadro anterior, e é representada com expressão de raiva, quando pergunta ao personagem “Qualé cara? Encoxando mulher na fila do INPS!? Você não tem vergonha não”. O balão e sua expressão mostra que está indignada com a situação, um personagem que está em segundo plano se volta para cena, denotando que é uma discussão audível para os outros da fila, mesmo assim *Bibelô* se mantém imóvel. O quadro final mostra que novamente o personagem continua mantendo seu comportamento machista quando desconsidera

a gravidade de seu ato, e faz a piada “vergonha do que? Da encoxada ou do INPS²⁶?” A expressão da mulher é de um misto de surpresa e não entendimento, evidenciada pela “quebra da 4ª parede” quando a personagem “mira” o leitor com expressão desconcertada. Sendo então, o objetivo da tira fazer uma piada com o INPS.

Em ambas histórias podemos compreender que as personagens femininas ficam indignadas com esse tipo de assédio, sendo *Bibelô* colocado por Angeli como alguém que afasta as mulheres por conta de suas atitudes machistas. Ou seja, homens que se comportassem assim não eram bem vistos pelo sexo oposto. Ao mesmo tempo que há uma crítica a esse comportamento machista e uma vontade de suprimir esse tipo de ação, podemos perceber o tom descompromissado das histórias; não se tratando de uma tira que tem como objetivo explícito colocar em pauta questões de gênero. Logo, pensando na intersecção entre realidade e representação humorística, é possível perceber que o assédio contra mulher é tratado de modo banalizado na revista. Sabendo que o personagem se trata de um expurgo de Angeli de seus pensamentos machistas, é interessante perceber que ele não se deixa cercear pelos discursos “politicamente corretos”, que possuem uma vontade de mascarar ou amenizar estas situações, ele mostra como elas ocorrem e explicita o modo como pensa, ou seja, modo pelo qual foi ensinado a agir, banalizando as situações de assédio sexual contra mulher.

Vejamos mais uma história desse personagem:

²⁶Instituto Nacional de Previdência Social, na história fica subentendido que os personagens estão na fila para pegar o seguro-desemprego.



Ilustração 23: Bibelô e participação especial de Mara Tara
 Fonte: *Chiclete com Banana* ed.5. São Paulo: Circo, julho de 1986, p.35.

Essa história foi um importante momento para a revista, pois ocorreu o encontro entre dois personagens fixos: *Bibelô* e *Mara Tara*. *Mara Tara* é apresentada nesta história, e terá a capa de uma das edições mais vendidas da revista, duas edições depois desta.

Mara é uma cientista que estuda o “o sexo das bactérias”, graficamente é representada com jaleco, corpo todo coberto, óculos, e seu discurso denota uma mulher “recatada”. Por conta de seu estudo sobre as bactérias ela é “infectada” pelo vírus *ninfu maníacus*, a partir desse momento, toda vez que é submetida a situações “sexuais” ela se transforma em *Mara Tara*, uma ninfomaníaca. A transformação é visível em suas roupas e comportamento que na maioria das histórias possuem *teores sadomasoquistas*. A personagem pode ser entendida como encarnação de uma fantasia masculina, baseada no estereótipo de que a mulher deve ser “recatada” publicamente e “tarada” no ambiente privado. Sendo lida como uma mulher-objeto do desejo masculino, representada de maneira “hiperbólica”, ela rompe essa divisão entre o âmbito público e privado. A personagem também está relacionada ao processo, que na revista aparece como liberação feminina. As mulheres cada vez mais tomam a iniciativa na hora do sexo, e tem comportamentos próximos aos dos homens.

Podemos entender que o quadrinista possui uma visão crítica a respeito das relações de gênero, já consciente de que ocorreram mudanças, ao contrário de seu personagem, que está “atrasado” em relação ao modo de se relacionar com as mulheres. Somente pela existência deste personagem podemos concluir que existe o questionamento a respeito do papel do homem neste período e fica claro que há uma negatização de um determinado modelo de masculinidade.

A história se inicia com ele chegando num bar onde aparecem sentadas algumas mulheres de costas quando ele diz “Não se afujam garotas!! Chegou um macho no pedaço”, denotando o desprezo de *Bibelô* em relação aos outros homens presentes no bar que não seriam “machos” como ele²⁷. Ouvindo o comentário *Mara Tara* se vira e expressa o quão surpresa está por estar na presença de um “macho no duro mesmo”; deste modo, a personagem denota que não existiriam mais muitos “machos” de verdade. Esse diálogo inicial já pode apontar que a masculinidade

²⁷ Mesmo que não haja nenhum outro homem nesse quadro – somente o garçom *Juvenal* que aparece no último-, é possível *concluir* que neste bar tenham várias pessoas, inclusive outros homens. A *conclusão* se trata do mecanismo no qual a partir de fragmentos de uma imagem, seja possível se imaginar o todo(MCCLLOUD, 2005, p.63).

relacionada ao “homem à moda antiga” já está ultrapassada, tanto que é difícil encontrar “homens como *Bibelô*”. Podemos entender isso quando Angeli comenta que ele mesmo reprimia seu lado “*Bibelô*”, pois sabia o quão ridículo era ser como ele. Segundo Nolasco, a partir da segunda metade da década de 80 começa a entrar em pauta - quase que exclusivamente na mídia feminina - um debate sobre um “novo homem” que questiona os papéis clássicos do masculino (NOLASCO, 1993, p.172). Aqui, podemos ver que de algum modo o debate se estendia a vários âmbitos da sociedade, inclusive no ambiente *underground* no qual circulava Angeli.

No terceiro quadro *Mara Tara* inicia com o que podemos chamar de “inversão” dos papéis de gênero. Segundo Nolasco, a sexualidade masculina é baseada num imaginário marcado pela “força, poder e dominação” na qual a mulher já não é “outro-sujeito” e sim “outro-objeto” (NOLASCO, 1993, pp.76-77). Neste caso, o agente dessa violência sexual dominadora - que geralmente seria perpetuada pelos homens – tem ressonância em *Mara Tara*, uma mulher. O caráter cômico está tanto relacionado a essa “inversão” de papéis, quanto pelo fato de Angeli representar uma “vingança” feminina contra *Bibelô*. Se durante as outras histórias ele assedia e deixa as mulheres constrangidas, nesta o *script* se inverte, e quem termina assediado e constrangido é o próprio personagem.

A aparente intenção de Angeli seria ridicularizar *Bibelô*, e consequentemente homens com esse mesmo perfil. Mas ao zombar da masculinidade, Angeli acaba por reiterar o que seria o objeto da crítica. Para questionar o comportamento “machão” ele coloca em questão a própria sexualidade do personagem: *Bibelô* não conseguiu “dar conta” de uma mulher como *Mara Tara*. Ou seja, aquela masculinidade é uma *performance*, pois quando sua virilidade é “posta a prova”, através do assédio de *Mara Tara* o personagem acaba por mostrar que sua virilidade, mostrada no início da história, não se sustenta. Penso em *performance* no sentido de um conjunto de práticas imitativas que constroem a ilusão de um gênero (BUTLER, 2007). Aqui Angeli mostra que o “último dos machos” na verdade se trata de uma “imitação” do que deveria ser um “macho”.

Conforme as investidas de *Mara Tara* se acirram, podemos perceber uma crescente ansiedade por parte do personagem, denotada pelo número crescente de gotas de suor representadas. Também o diálogo é interessante, pois *Bibelô* utiliza frases que são entendidas como “desculpas” femininas para não ceder ao assédio

masculino: “ vamos levar um papinho antes?”; “puxa... já é tarde... tenho um compromisso...”. O papel dos gêneros sendo “invertidos” causa a ansiedade no personagem, ele passa *representar* o papel feminino e percebe isso. Pensando que existe uma realização performativa do gênero, em que a plateia social, que inclui os próprios atores, passam a acreditar; essa crença é colocada em xeque, pois *Bibelô* revela o caráter performático do gênero, já que na história ele é passivo e não-viril, causando constrangimento e ansiedade no personagem que não consegue lidar com a contradição interna resultada da situação.

O último quadro é estendido, e nos dá uma visão panorâmica da cena. *Bibelô* finalmente mostra sua indignação com um grito, expresso pela frase em negrito, que demonstra o que ele pensa sobre *Mara Tara*. “Louca!Tarada!”, só vai tirar a cueca “passando por seu cadáver!”; ou seja, sendo a sexualidade masculina diretamente relacionada a uma “necessidade de dominação, ascendência e controle de um sobre o outro” (NOLASCO, 1993, p.67), *Bibelô* só consegue compreender a relação com uma mulher enquanto é o seu desejo que tem centralidade na relação. Já a “passividade, a quietude e a submissão são qualidades opostas àquelas pelas quais serão socializados os meninos. Contudo essas qualidades serão desejadas nas mulheres.” (NOLASCO, 1993, p.67). Deste modo, no momento em que *Mara Tara* recusa a passividade de seu papel feminino, ela toma as rédeas da situação e rouba o lugar de poder de *Bibelô*; não por acaso, ele passa a repeli-la.

Para se vingar de seu personagem, Angeli o coloca em uma situação de questionamento da masculinidade, mostrando como uma *performance* do que seria ser “macho”, mais do que numa verdadeira e “natural” virilidade sexual. Visto que, pelo fato de *Mara Tara* não ser uma mulher passiva, *Bibelô* não consegue cumprir seu papel de macho.

Colocando a história dentro de seu contexto de produção, podemos pensar que a principal ideia de Angeli, nessa história, seria zombar de homens que são machões como *Bibelô*, mas ao fazer essa crítica ele reitera parte da própria masculinidade que estava sendo questionada: a recusa de *Bibelô* a se relacionar com *Mara Tara* pode dar a entender que homens como *Bibelô* causam o riso porque não conseguem levar a cabo sexualmente o que propoem em seu discurso; ou seja, *Bibelô* é humilhado porque não é viril o suficiente para aceitar as investidas de

Mara Tara. Deste modo, se a masculinidade do personagem pode ser entendida como uma *performance* que fora desmascarada, existe implicitamente a crença que há uma verdadeira masculinidade que não é apenas “fingimento”.



Ilustração 24: Angeli em Vinheta final da História de *Mara Tara*
 Fonte: *Chiclete com Banana* ed.7. São Paulo: Circo, novembro de 1986, p.10.

Esse verdadeiro macho (encarnado no leitor ou no próprio Angeli) não precisaria ser grosso ou rude como *Bibelô*, ao contrário, não precisa de uma *atuação externa*, poderia provar sua masculinidade simplesmente reafirmando sua virilidade *possuindo* (mulheres como) *Mara Tara*.

2.4 Juventude *mainstream*: *New Imbeciw* e o *New Wave*

A crítica ao papel de pai provedor, e a família no sentido mais amplo, foi colocado por Angeli de maneira bastante enfática. O que clarifica que o segmento social do qual autor faz parte, e seus leitores, já não veem mais esse modelo como algo natural. Assim como a masculinidade rústica apresentada por *Bibelô* é colocada como anacrônica. Podemos perceber que esse é um momento onde os modelos rígidos de masculinidade e feminilidade têm sofrido uma desestabilização. Para Sócrates Nolasco (1993), isso se deve a três fatores: as constantes crises econômicas, ao movimento da contracultura – principalmente os *hippies*-, e o feminismo. Às crises deve-se o desmonte da ideia de pai provedor, exatamente porque o desemprego é o aspecto central deste momento. O homem sozinho não consegue sustentar sua família, o que acarreta uma crise subjetiva e também social. Concomitante a esse momento, os movimentos *hippies* trazem, de modo inédito, um estilo confusional, nascendo o termo *unissex*, que se populariza. Podemos perceber

o impacto do movimento *hippie* no processo de fragmentação dos estilos masculinos presentes no trabalho de Arend e Voks, sobre a revista *Veja*. O cuidado estético e o uso de roupas coloridas são colocados como positivos, evidenciando a transformação de uma masculinidade sisuda preto e branca, para algo mais colorido e livre – nunca deixando de ser heterossexual (AREND; VOKS; 2014). Por fim, o feminismo vai trazer uma ideia de liberdade sexual e acesso ao trabalho, e impor aos homens um repensar sobre as relações entre os gêneros. É claro, com inúmeras contradições.

O sociólogo Marko Monteiro possui estudos sobre a revista *VIP Exame*, periódico voltado para o público masculino, branco, heterossexual e de classes altas. Ele mostra como essa publicação está inserida dentro de um contexto de fragmentação do mercado editorial brasileiro. Segundo ele, concomitante as crises econômicas, e as mudanças sociais, as revistas precisam se adaptar constantemente a um público, que se torna cada vez mais específico. Para o sociólogo, o processo de fragmentação do mercado editorial está intrinsecamente relacionado ao descentramento das masculinidades, que a partir da década de 1970, teriam se pluralizado.

A revista *Chiclete com Banana* faria tanto parte desse processo de fragmentação do mercado, quanto aponta para os diversos modelos de masculinidades que tem surgido neste momento. Por buscar fazer oposição aos produtos *mainstream*, ela traz de modo cômicos vários destes modelos. O primeiro deles é o movimento musical *New Wave*, protagonizado por diversos nomes, até hoje conhecidos no cenário musical: Lulu Santos, Titãs, Blitz, Kid Abelha, Kid Vinil, Paralamas do Sucesso, entre muitos outros.

A opinião do quadrinista Angeli sobre esse estilo musical está explícito na história *Vida besta: uma história imbecil de um autor idem*. A história se inicia com um bancário entediado, assistindo na televisão um programa de auditório, o homem entra em crise, por viver uma vida que não tem emoções, quando um amigo, “imbecil”, chega com o compacto *Kid Abelha e os abóboras selvagens*, vinil conhecido à época por fazer muito sucesso. Ao ouvir a música, o homem “tem uma sensação estranha”, e se transforma magicamente no *New Imbeciw*. Assim começa

o processo no qual o bancário entediado se transforma na mais nova estrela musical do *New Wave*.



Ilustração 25: Vida besta 1

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.4. São Paulo: Circo, junho de 1986, p.16



Ilustração 26: Vida besta 2

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.4. São Paulo: Circo, junho de 1986, p.17



Ilustração 27: Vida besta 3

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.4. São Paulo: Circo, junho de 1986, p.17

Uma análise sobre os embates entre Angeli e seus leitores, e a indústria *mainstream* foi bem feito pelo historiador Rodrigo dos Santos em sua tese (SANTOS, 2014, p.421). O que pretendo focar aqui é a relação entre os movimentos musicais representados na revista, e a fragmentação da masculinidade.

Podemos perceber, por exemplo, que as roupas usadas pelo personagem *New ImbeciW* segue um estilo de masculinidade que sofreu influências do processo contracultural. Mas essa influência se restringe às vestimentas coloridas, pois enquanto Angeli percebe o movimento *hippie* como autêntico – mesmo que com algumas críticas - o *New Wave* é visto pelo autor como a pasteurização das ideias contraculturais, sendo uma mercadoria produzida pela indústria cultural:



Ilustração 28: Banda Blitz, ícone do movimento New Wave
 Fonte: <https://bloggallerya.wordpress.com/2016/11/27/as-aventuras-da-blitz/>

As roupas coloridas, e as letras de músicas que falam sobre relações amorosas e problemas da classe média, misturadas a um tom alegre e juvenil, fazem contraste com a proposta da revista *Chiclete com Banana*, que valorizava uma estética *punk*, obscura, e um discurso pessimista – que será bem representado pelo personagem de Angeli, *Bob Cuspe*.

A história de Angeli prossegue, mostrando o processo de superação da moda *New ImbeciW*:



Ilustração 29: Vida besta 4
 Fonte: *Chiclete com Banana* ed.4. São Paulo: Circo, junho de 1986, p.18

Assim, o personagem que havia ficado famoso, perde todas as vantagens que lhe haviam sido criadas tão facilmente: “ninguém queria nada com ele, as tietes o desprezavam e os amigos o evitavam”. Para finalmente voltar a mesma vida de antes, mas com um estilo diferente.



Ilustração 30: Vida besta 5

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.4. São Paulo: Circo, junho de 1986, p.18

Essa história pode nos dar pistas sobre o processo de fragmentação e pluralidade dos estilos de masculinidade. Temos uma quebra com o modelo anterior, baseado no pai provedor, e também faz oposição tanto ao modelo proposto pela *Chiclete com Banana*, que veremos mais a frente, quanto às propostas vindas da revista *VIP Exame* e *Veja*. Enquanto essas duas colocam o empresário bem-sucedido como foco, Angeli mostra que a juventude possui modelos diferentes. O *New Wave* fez muito sucesso nos anos 1980, é exatamente por conta disso que o movimento chama atenção de Angeli, para o autor, mais imbecil que o personagem, são os fãs que correm atrás dele.

Agora percebemos que o recorte de gênero é explícito quando se trata dos fãs do *New Wave*: mulheres - tientes, que correm atrás do personagem, que pulam em sua cama. Aqui podemos perceber, que independente do estilo apresentado pelos personagens masculinos, a relação com as mulheres é sempre de sujeito-objeto. Elas são a recompensa por seu comportamento ser aceito socialmente, por ser famoso. Assim, o estilo pode até parecer “new”, ou “avançado”, mas a relação entre os sexos permanece a mesma de antes: a mulher é objeto dos homens bem-

sucedidos. Talvez esse quadrinho tenha mais relação com o pensamento de Angeli sobre as mulheres, do que com a relação dos músicos *New Wave* com seu público, mas de qualquer modo, é possível compreender que a fragmentação dos estilos de masculinidade não significa necessariamente que haja uma melhora na condição das mulheres: a vantagem é masculina.

Para além disso, Angeli aponta para uma crítica mais profunda ao modo de vida capitalista. Os diversos estilos de masculinidades que estariam dispostos nessa sociedade não transformam o “imbecil” e outra categoria mais avançada, ele continua um imbecil. Assim, o autor desmonta um pouco a ideia de que a pluralidade de opções de estilo trariam uma liberdade de escolhas; na verdade seriam uma outra faceta da mesma máquina produtora de subjetividades, que mantém os sujeitos assujeitados dentro da norma. A revolta colocada no início da história, com o bancário se colocando contra sua vida tediosa, o faz retornar, ao fim da história ao mesmo ponto, mas com roupas diferentes. Ou seja, uma possível proposta de transformação real foi canalizada para dentro dos ditames capitalistas da moda e do mercado.

2.5 Psico-Burguês: o modelo hegemônico

A leitura de diversas bibliografias sobre este período mostrou que existe um modelo de masculinidade que busca se sobrepôr as outras. Para Connel:

nos últimos duzentos anos da história europeia e americana, por exemplo, vimos o padrão hegemônico de masculinidade da classe dominante ser deslocado por uma masculinidade mais racional, mais calculativa, melhor ajustada a uma economia industrial- capitalista e ao estado burocrático (CONNEL, 1995, p.192)

No Brasil, podemos perceber isso nas propostas apresentadas nas revistas *VIP Exame*, *Veja* e *Playboy*. Muito se discute sobre a pluralidade de masculinidades que eram vigentes nos anos 80, porém dentro dessas três revistas – que teoricamente procuravam atingir diferentes públicos – vemos um modelo claro de homem: branco, heterossexual, rico, que se preocupa com a estética – roupas, cabelo e consumo –, e que buscam uma (ou mais) mulheres para terem relações sexuais. A revista *Veja* anuncia que seu público é o “ocupado homem de negócios”,

esse homem deve ser “sofisticado, romântico e sedutor ao mesmo tempo, mas sem deixar de lado aquilo que era tido como a essência masculina, a virilidade” (AREND; VOKS; 2014, p.81). Já os editores da Playboy pensam na revista como uma propaganda para um estilo de vida; seu objetivo é “criar sonhos e mostrar para os leitores como viver essas fantasias na própria vida” (VOKS, 2016, p.2).

Apesar de na bibliografia sobre a temática das masculinidades no Brasil tenha se dado enfoque nesse modelo hegemônico, percebemos que na revista *Chiclete com Banana* ele faz poucas aparições. Talvez porque se trata de uma revista voltada para um público crítico socialmente, seria uma piada óbvia questionar a masculinidades de empresários e capitalistas. Mas ainda existe alguns exemplos que tocam nessa questão. Um deles está presente na história *Os anos 90 vão ser sodinha*:



Ilustração 31: Os anos 90 vão ser sodinha 5
Fonte: *Chiclete com Banana* ed. 9. São Paulo: Circo, abril de 1987, p.22

Essa história faz referência aos paulistanos de classe média que valorizam o consumo de bens materiais, neste caso o “monza último tipo”, um carro. A crítica passa pelo viés do recorte de classe, sendo Angeli o representante da juventude periférica - ele mesmo saído do bairro Casa Verde, perto do Rio Tietê -, que questiona e busca subverter os ideais propagados por um estilo de vida consumista. O personagem apresentado é a encarnação desse sujeito alienado, que tenta impressionar alguém ao dizer “você não tem um monza último tipo como eu?”. Pela

forma narrativa percebemos que o personagem recebe, do outro personagem que fica oculto na história uma resposta negativa. Então ele finaliza “ah... tudo bem, pelo menos temos algo em comum”; aqui temos uma referência à propaganda de cigarro *Free*, que possuía esse jargão. Angeli termina com um “Conformem-se. Continuarão com a mesma cara de idiota de sempre”, relacionando esse modelo de masculinidade a alguém alienado e consumista.

Na história *Psico-Burguês: a revolta dos babacas*, Angeli faz uma crítica tanto ao modelo apresentado anteriormente, da juventude *New Wave*, quanto da masculinidade hegemônica. Colocarei a história na íntegra, pois possui vários elementos interessantes:



Ilustração 32: *Psico-Burguês*: a revolta dos babacas 1
Fonte: *Chiclete com Banana* ed.9. São Paulo: Circo, abril de 1987, p.6



Chiclete com Banana é uma marca registrada.



PG 8-Nº19

Ilustração 34: *Psico-Burguês: a revolta dos babacas* 3
Fonte: *Chiclete com Banana* ed.9. São Paulo: Circo, abril de 1987, p.8

André Luis Sanches estudou a juventude e a urbanidade na revista *Chiclete com Banana* (SANCHES, 2010, pp.100-106). Segundo ele essa história é importante para compreender a visão de Angeli sobre os jovens, tanto seus leitores, quanto aqueles os quais seu público busca se opor. No primeiro quadro podemos perceber uma proliferação de diversas “comunidades de sentido” (LIMA, 2013), essas comunidades são grupos de jovens que se identificam com um estilo de vida comum. Músicas, modas, ideologia são algumas das questões que fazem com que haja a reunião desses sujeitos. Podemos perceber no estudo do primeiro quadro, que o embate violento se dá entre grupos de homens, apontando então para uma pluralidade de estilos, que estão em conflito. Lima categorizou esses grupos que aparecem na imagem:

Observando os elementos visuais afeitos à aparência, como roupas, adereços e cabelos que servem para compor os personagens desse quadro, identifica-se da esquerda para a direita: *punk* como aquele que usa cabelo espetado, óculos escuro, camiseta rasgada, *piercing* no nariz e traz um símbolo de anarquia estampado na camiseta; *Skinhead* - traz o cabelo raspado, calça com estampa camuflada e suspensório; *Headbanger* - usa cabelo comprido e jaqueta com um nome de grupo musical; *Dark* - com pequenos óculos escuros e cabelo arrepiado; *Black* - usa o cabelo com *Dreadlocks*, óculos escuros e camiseta florida; *New Wave* - utiliza óculos, cabelo espetado e vários brincos (LIMA, 2013, p.86)

Sabemos que o alto grau de presença masculina nessas comunidades de sentido não é estranho à nossa sociedade. No trabalho de Arnaud Baubérot temos diversos exemplos de agrupamentos masculinos criados ao longo dos dois últimos séculos. Segundo o autor comportamento de fraternidades masculinas geralmente buscam eliminar:

formas de angústia arcaica diante dos perigos da dispersão individualista, diante das incertezas de um mundo que muda, se tenta reencontrar, restabelecer o corpo, fundir na superpotência de um corpo coletivo macho as forças e as energias de cada um. Para esquecer assim o medo da impotência que espreita cada um (BAUBÉROT, 2013, p.24)

Assim, o que chamamos aqui de *underground*, no qual praticamente todos os grupos apresentados acima fazem parte, participam desse processo de medo da impotência a que estamos submetidos. Também a violência não se trata de algo surpreendente, exatamente porque o que está em jogo nos embates entre essas “comunidades de sentido” urbanas é o capital viril masculino – não à toa que no

terceiro quadro da história, a ameaça feita ao *Psico-Burguês* é “come a bunda dele!”. Por conta das precárias condições que a juventude pobre possui, geralmente frente as poucas oportunidades escolares e profissionais que eles possuem, o capital viril é a única forma de manter seus privilégios masculinos (BAUBÉROT, 2013, p.216). Podemos perceber que a revista mostra uma forte fragmentação dos modos de estilo masculinos, ao mesmo tempo que a virilidade e a violência ainda permanecem como as marcas centrais do comportamento dos homens.

O único que não faz parte do grupo de jovens “proletários” é o *Psico-Burguês*. A representação deste personagem nos remete ao esteriótipo anterior, o *New Wave*. Angeli está colocando na história em forma de embate físico, um conflito que ele acredita existir na realidade: *underground* vs. *mainstream* – não seria forçado dizer “a eterna luta de classes” como ironiza no final o autor. Mas para além, seria um embate entre diversos estilos de masculinidades que ainda mantêm o capital viril como sua unidade vital.

Por fim, os jovens *New Wave* se tornam os administradores das empresas de seus pais. Ao contrário do que o modelo hegemônico presente nas outras revistas apontam, os empresários bem-sucedidos são colocados como figuras ridículas: “vivem carecas, barrigudos e babacas felizes para sempre”.

2.6 O punk: Bob Cuspe

Pensando na produção dos personagens de Angeli no período dos anos 80, veremos que há uma constante: são sujeitos pelos quais o autor tem aversão. Em entrevista, Angeli comenta que seu processo criativo se inicia com a visualização de certos “tipos sociais” presentes na cidade de São Paulo. A partir dessas pessoas reais ele adiciona um pouco de si próprio, e resulta num personagem. Podemos dizer que grande parte do humor de Angeli provém de uma vontade de ridicularizar aqueles comportamentos com os quais ele não concorda, estaria próximo à uma teoria de Bergson, que propõe que o riso tem uma função normatizadora (SANTOS, 2011). Personagens como *Bibelô*, *Aderbal* e *Wood & Stock* evidenciam esse caráter, já *Bob Cuspe* não cumpre esse papel.

Após presenciar o guitarrista da Banda Inocentes disparar cusparadas na plateia, Angeli teria decidido criar *Bob Cuspe* para ridicularizar os *punks*, pois ele achava que aquele movimento era uma moda importada da Europa (SANTOS, 2014, p.303). Foi assim que iniciou a leitura do livro de Antônio Bivar, como afirma o autor: “o que é *punk*’. Comecei a ler e a achar legal: ‘Acho que estou errado. Não é uma moda. É o comportamento de uma juventude proletária.’ Passei a gostar dele e transformá-lo [*Bob Cuspe*] realmente num estandarte do *punk*”(BRYAN apud SANTOS, 2014, p. 155). A partir do momento de identificação, para o quadrinista, se tornou mais difícil fazer as histórias dos personagens terem caráter cômico. Há, então, pouquíssimas piadas nas histórias de *Bob Cuspe*, e dificilmente o riso é direcionado a este personagem.

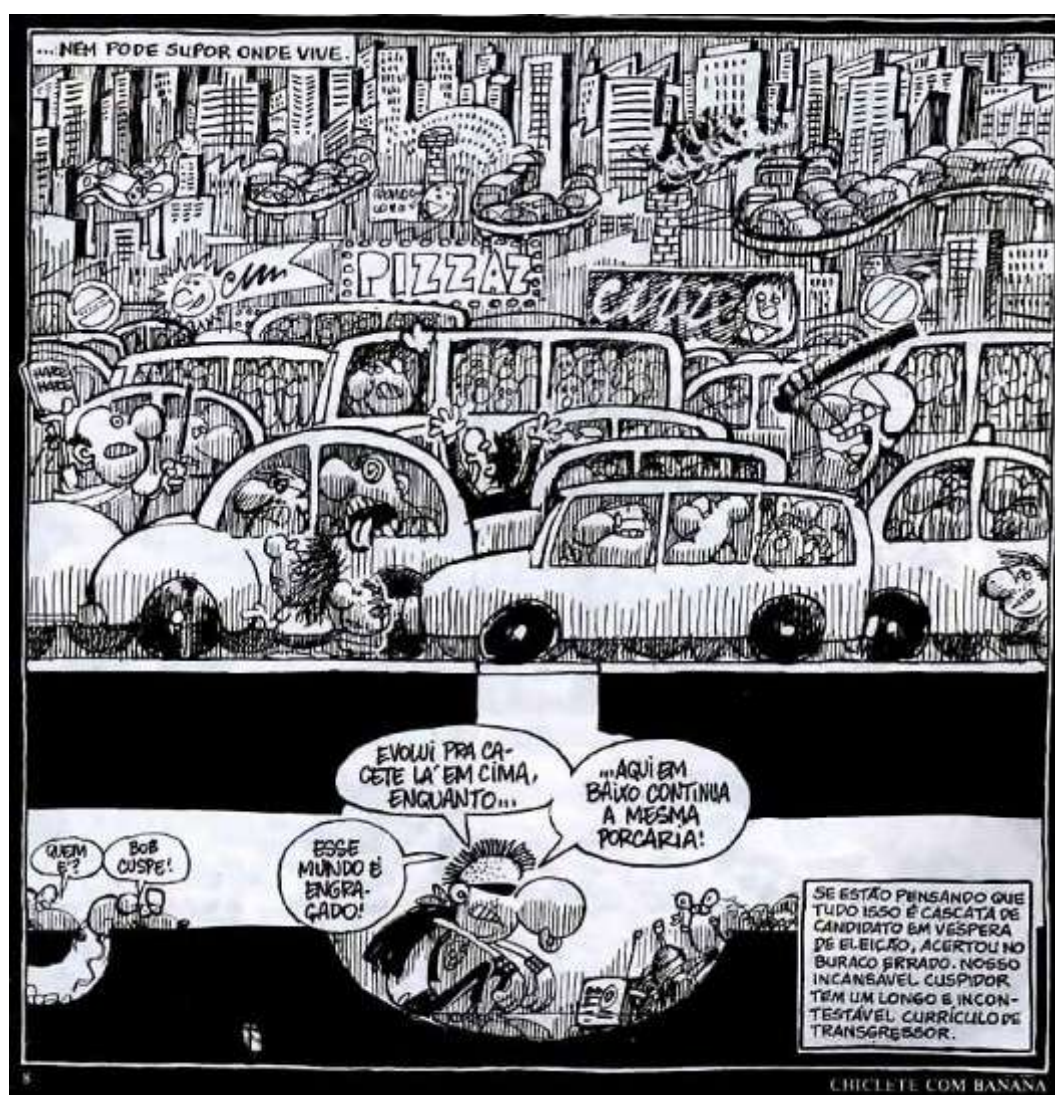


Ilustração 35: *Bob Cuspe 1*

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.1. São Paulo: Circo, novembro de 1985, p.8

Bob Cuspe já existia nas tiras de Angeli na *Folha de São Paulo*, juntamente com *Rê Bordosa*, o personagem protagoniza as capas mais vendidas e que tem mais apelo com o público de Angeli. Maria Conceição Francisca Pires aponta que *Bob Cuspe* é o retrato de formas de resistências microscópicas, presentes nas sociedades urbanas contemporâneas. Para a autora, o personagem possui a potência do “preferir não”, segundo o modelo do escriba de Melville, no qual a maior resistência política estava no fato de ser pura potência, a simples recusa a prosseguir reiterando os valores vigentes (PIRES, 2016; AGAMBEN, 2008). Dentro deste ponto de vista, talvez não seja por acaso que *Bob Cuspe* seja o único personagem que possua pouquíssimo cunho sexual em suas histórias presentes na revista *Chiclete com Banana*, ele é um homem assexuado, e seu cotidiano sempre gira em torno da crítica ao modo de vida urbana, ao consumo que gera lixo, expondo a sujeira produzida pelos sujeitos alienados, e que fica oculta “embaixo da terra” -, onde ele mora: literalmente um personagem *underground*.

Na história de *Bob Cuspe* presente na edição quatro, podemos ver uma das raras interações do personagem com o sexo oposto. Vejamos:

Ilustração 36: *Bob Cuspe 2*

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.4 São Paulo: Circo, junho de 1986, p.7

Se trata de uma história de cinco páginas, que se inicia com o personagem se escondendo em um beco à espera de um alvo para “escarrar sua indignação”, ele atinge seu jato de cuspe na personagem acima, que por sua vez, tem uma reação não esperada. A personagem feminina se atrai pelo escarro do *punk*, que fica frustrado com o resultado de sua ação. Ela o persegue fazendo juras de amor, e pedindo para que ele repita o escarro. *Bob Cuspe* se esconde no bueiro, onde ele mora, mas por conta da insistência da personagem, ele dá uma última escarrada nela.

Ilustração 37: *Bob Cuspe 3*

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.4 São Paulo: Circo, junho de 1986, p.9

A atração da mulher pelo escarro causa estranhamento até em *Bob Cuspe*, que é um conhecedor dos desejos e comportamentos obscuros da classe média urbana. O riso na história é causado exatamente pelo comportamento surpreendente da personagem feminina, que se atrai pelo escarro. Essa atração parece denotar que a personagem expurga os mais obscuros desejos - aqui o desejo de ser cuspidas -, que aparece como saída à uma vida sexual quadrada e tediosa que é fornecida pelo cotidiano urbano e conservador das grandes cidades.

As histórias do *punk* geralmente envolvem outros personagens que possuem comportamentos que são ridículos na visão de Angeli. Na história a seguir, vemos o poder do “preferir não”. *Bob Cuspe* não discute com os outros personagens, simplesmente demonstra o vigor de sua posição política através do jato de escarro:



Ilustração 38: Bob Cuspe 4

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.14. São Paulo: Circo, junho de 1988, p.2

Se o jovem *New-Wave* é o *Psico-Burguês* que se transformará no modelo hegemônico de masculinidade, aqui temos o que seria uma representação infantil destes personagens. *Bob Cuspe* caminha pelos becos da cidade de São Paulo,

curvado e esverdeado, representando um aspecto quase doentil, que faz referência à náusea que sente ao viver pelo mundo capitalista caótico. Num beco escuro é abordado por crianças, a primeira delas grita “eu tenho a força”, fazendo referência ao desenho *He-man*. A partir desse momento, o garoto dispara diversas ameaças, todas baseadas em referências televisivas, alguns desenhos infantis, e outros de filmes de ação, além de alimentos que estão associados à propaganda: He-man, Thundercats, McDonalds, Claydon, Exterminador do futuro, Rambo e Transformers.

Angeli faz questão de citar diversas referências do *mainstream* como característica de jovens alienados que se guiam por modelos televisivos consumistas. Os personagens se identificam com discursos vazios, e a violência sem sentido perpetuada nos filmes e desenhos. Essa história explícita de maneira clara a crítica que Angeli faz aos jovens da classe média, e que é explicado por Bauberót:

a necessidade de identificação orienta [os jovens de classe média] frequentemente em direção a figuras, reais ou imaginárias, cujo gênero aparece de forma extremamente estereotipada e reflete uma demarcação nítida entre os sexos. Essas figuras lhes fornecem referências e códigos para afirmar com veemência uma identidade masculina ou feminina ainda recente e incerta. Os ícones da cultura de massas – heróis do cinema, cantores pop ou rap, personagens de jogos de vídeo ou ídolos esportivos – exercem, assim, um grande poder de atração sobre os meninos, notadamente por conta dos valores e das atitudes viris que incorporam (BAUBERÓT, 2013, p.218)

Existe uma piada final, que embute duas questões. Quando as crianças falam que vão atacar o inimigo por outro flanco, evidencia uma resposta que é bastante usada por Angeli para ridicularizar a juventude a qual ele se opõe: a fuga para a mãe. Essa fuga é vista em, pelo menos, mais uma história de *Bob Cuspe*²⁸. Pensamos que esse esquema narrativo, faz referência as relações familiares que são o primeiro lugar onde se produzirá o gênero, assim o pai é ausente e dominador, e a mãe submissa, e que atende os caprichos dos filhos. Ao passo que, a postura violenta das crianças - e pensamos na violência masculina em todos os sentidos -, seria uma carapaça para um homem que ainda é frágil, e que não sabe lidar com seus problemas. Assim, em momentos de embate ou de impotência o homem tende a voltar para a mãe, pois sabe que ali terá segurança e seus desejos atendidos (HAROCHE, 2013, p.28).

²⁸História *Leite com nescau, Chiclete com Banana*, ed.7, p.18

2.7 O autor como personagem

Como podemos perceber nas histórias apontadas, Angeli através de sua revista colocou à vista diversos estereótipos de masculinidades, que estavam em conflito entre si. As histórias aqui selecionadas apontaram para críticas feitas pelo quadrinista, e mostraram o que há de ridículo em cada um desses “modelos” de homem – com exceção de *Bob Cuspe* – que é colocado como representação positiva da visão de mundo de Angeli. Mesmo *Bob Cuspe* não é o modelo perfeito de homem, Angeli comenta que ninguém gostaria de ter ao seu lado um *punk* escarrador, assim como seus personagens todos nasceram de um “incomodo” com aqueles “tipos de gente” que lhe deram a inspiração para criá-los . Assim, percebemos que apesar de serem mostrados os mais diversos tipos de masculinidade, não havia um personagem que refletisse o “ideal” masculino para revista. Foi assim que chegamos ao próprio autor como personagem:



Ilustração 39: Angeli em Crise 1
 Fonte: *Chiclete com Banana* ed.4. São Paulo: Circo, junho de 1986, p.4

Angeli – seguindo os passos de Robert Crumb - possui um personagem autobiográfico chamado *Angeli em Crise*. Nesta tira podemos ver o cenário que desvenda uma cena pós-sexo: Angeli e a garota estão sentados nus na cama, e já podemos perceber que algo errado ocorreu, pois o autor está de costas. A piada acontece no terceiro quadro por conta da inversão da expectativa do leitor. Espera-se que a garota esteja utilizando um conhecido discurso feito após os homens brocharem, mas no final descobrimos que Angeli “soltou um punzinho” na hora do sexo. Interessante é o mecanismo que o autor cria para ser alvo das próprias

piadas. A comicidade direcionada a si próprio é importante para compreender o caráter da revista: nada que está exposto ali deve ser levado a sério. Angeli expõe diversos acontecimentos cotidianos, mas sua crítica não busca uma transformação social ou aponta para uma proposta utópica. O humor serve para dar leveza ao mundo caótico que se vive.

Outra história que envolve o desempenho sexual de Angeli, é a *El Gran Manú*, também de *Los três amigos*. Os três amigos estão num bar jogando cartas, e ouvem falar de um tesouro de uma tribo indígena; levam presentes para o chefe da tribo, e descobrem que o tesouro é sua filha. *Angel Villa* é o escolhido para casar-se com *Flor de Jaca*, mas antes precisa conversar com o grande espírito *Manú*. O espírito diz que a filha do chefe da tribo é feia, e que vai levá-lo para “o maior espetáculo da Terra”:



Ilustração 40: El gran Manú 1

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.15. São Paulo: Circo, agosto de 1988, p.37

Vemos uma sala repleta de mulheres desenhadas num estilo realista, diferente dos outros personagens, intensificando a imagem de beleza a ser passada. Diante de tal visão, o personagem abandona a noiva - o que era o objetivo de *Gran Manú*, que junto com *Glauquito* e *Laertón* transam com ela, no último quadro. E Angeli, que aparentemente se deu bem na história, termina do seguinte modo:



Ilustração 41: El gran Manú 2

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.15. São Paulo: Circo, agosto de 1988, p.37

Por conta de um alongamento no pênis, que ele faz no início da história, *Angel Villa* não consegue transar; a reação das mulheres é interessante, como vemos: “que gracinha” “Não encuca!” “que bunitinho” “Acho sensível...moderno...sei lá”, elas parecem felizes e surpresas com o acontecido. Assim, a fantasia sexual de se desenhar num “harém” com muitas mulheres bonitas, é quebrada pela brochada, um elemento de “realidade”, que ajuda a desconstruir a imagem de “garanhão” que Angeli tinha.



Ilustração 42: El gran Manú 3
 Fonte: *Chiclete com Banana* ed.15. São Paulo: Circo, agosto de 1988, p.38

Além disso, o quadrinista faz diversas críticas a si mesmo através das histórias de *Angeli em Crise* e *Los três amigos*, mas não podemos levá-las como um processo de auto-rebaixamento. Angeli ao se desenhar em situações cômicas e que feririam sua masculinidade acaba por afirmar-se como homem, pois mostra que possui tanta segurança, que não vê problema em colocar-se exposto em sua fragilidades, através de seu personagem. Como podemos ver nos fragmentos da história a seguir:



Ilustração 43: Angeli em Crise 2

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.5. São Paulo: Circo, julho de 1986, p.5



Ilustração 44: Angeli em Crise 3

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.5. São Paulo: Circo, julho de 1986, p.6



Ilustração 45: Angeli em Crise 4

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.5. São Paulo: Circo, julho de 1986, p.7



Ilustração 46: Angeli em Crise 5

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.5. São Paulo: Circo, julho de 1986, p.9

Aqui Angeli se desenha como um homem cafajeste, com linguajar chulo, e que trata mulheres como objeto sexual – se mostra de modo a duvidarmos de sua personalidade machista. Ele retrata a personagem feminina de modo exagerado – ameaça suicídio a todo momento - e usa diversas vezes a palavra “oprimir”. Depois de recusar a garota, *Angeli em crise* passa a segui-la por conta de sua “bunda boa”. Ele convence a personagem a segui-lo até em casa, e a trata bem, pois a deseja sexualmente. A personagem fala “sabe... você é um cara legal. Com os outros homem é barra”, o que faz o leitor pensar como a garota está carente e não consegue perceber que Angeli estava simplesmente tratando-a como objeto sexual.

Na história, o autor aponta para o modo como alguns homens pensam sua relação com as mulheres como sujeito-objeto; o carinho, o romance é apenas um fingimento que visa alcançar a meta: o sexo. A piada final se dá porque a garota recusa Angeli, e ele termina na sacada de seu apartamento, ameaçando suicídio, numa crise existencial exatamente igual àquela na qual a personagem feminina iniciou a história. Assim, Angeli construiu ele próprio como um cafajeste machista, mas ao final aponta que se trata de uma máscara social, uma espécie de proteção para sua insegurança, que acaba aflorando no final.

Ao passo que o autor reafirma sua virilidade ao demonstrar suas inseguranças em seu personagem, as fotografias presentes nas folhas de rosto da revista vão construir um outro “personagem” de Angeli, o próprio Angeli verdadeiro: alguém que será visto como modelo a ser seguido pelos homens, e alvo das mulheres.

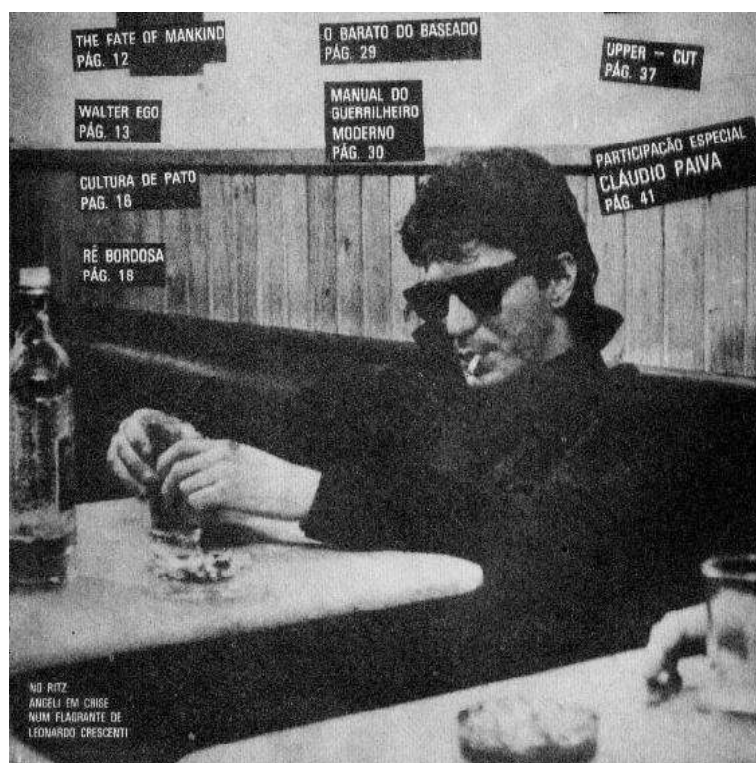


Ilustração 47: Foto de Angeli

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.5. São Paulo: Circo, julho de 1986, p.3

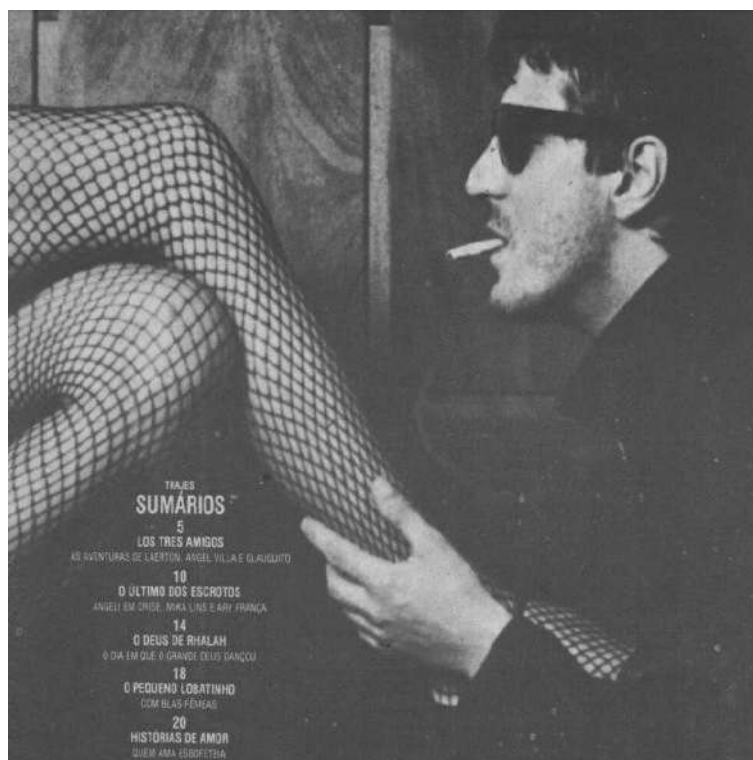


Ilustração 48: Foto de Angeli 2

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.13. São Paulo: Circo, maio de 1988, p.3

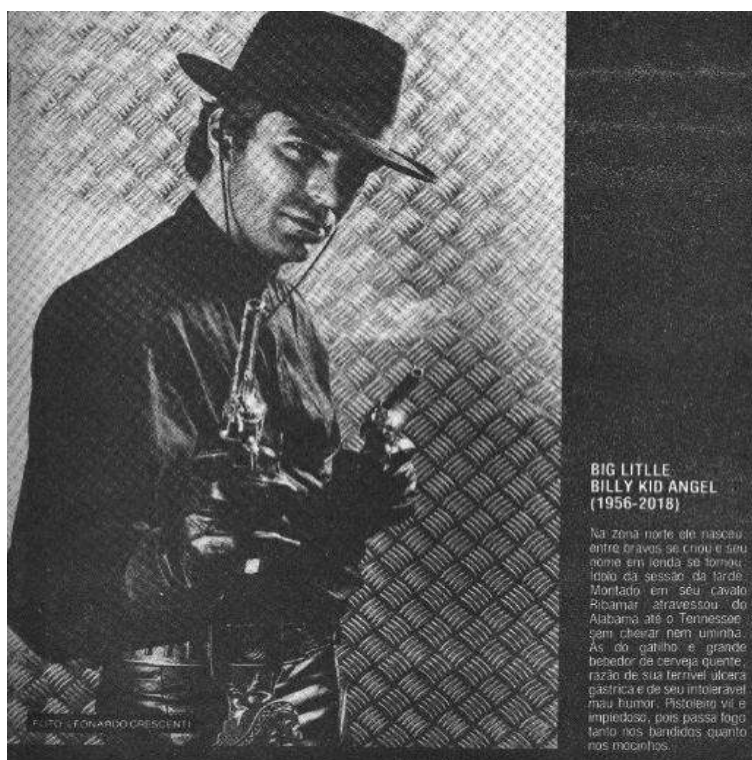


Ilustração 49: Foto de Angeli 3

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.10. São Paulo: Circo, junho de 1987, p.3

O que podemos compreender, ao analisar as masculinidades nas histórias em quadrinhos da revista *Chiclete com Banana*, é a existencia de uma diversidade de possibilidades de ser homem. Angeli se baseia nos homens com os quais interage cotidianamente, que estão representados na mídia e também em si mesmo, para compor estes personagens. Na busca pela crítica da cultura *mainstream* e aos costumes da classe média paulistana, Angeli registrou de maneira estereotipada e de modo bastante crítico os diversos modelos e contra-modelos masculinos presentes socialmente.

3. As categorias relacionais

Neste capítulo a intenção é apontar um outro lado dos estudos sobre masculinidade. Enquanto no capítulo anterior trouxemos as críticas de Angeli às diversas formas de masculinidades e até mesmo pudemos pensar nas crises relacionadas a esta, neste capítulo intencionamos apresentar o olhar masculino da revista sobre as categorias relacionais, aquelas que não são reconhecidas como masculinas: mulheres e homossexuais. Como aponta o psicólogo Sócrates Nolasco, as representações do feminino que partem de um olhar masculino: “funcionam mais como um mecanismo particular da subjetividade dos homens do que propriamente como visões e considerações tecidas a partir da experiência com uma outra pessoa” (NOLASCO, 1993, p.134), deste modo, para compreender as masculinidades apontadas por Angeli, uma análise relacional se torna imprescindível. Pois ao analisarmos as fantasias representadas das categorias que são historicamente consideradas opostas ao masculino, podemos compreender de que modo o autor e leitores da revista se colocam como agentes de mudança e subversão do *status quo*, ou mantém ideias de dominação masculina ainda arraigadas.

Na história *Que tudo mais vá para o inferno! Uma história nas coxas de Angeli*, o autor se coloca como personagem. Ele decide desistir de se adaptar as regras sociais: deixa de usar calças, de se importar com a opinião dos outros, faz desenhos mal feitos, busca destruir sua carreira e assim por diante. Na segunda página da história (que possui quatro páginas, no total), aparece a seguinte imagem:



Ilustração 50: Que tudo mais vá para o inferno! 1

Fonte: *Chiclete com Banana* ed. 23. São Paulo: Circo, junho de 1990, p.5.

E no final da terceira página temos esses trechos:



Ilustração 51: Que tudo mais vá para o inferno! 2

Fonte: *Chiclete com Banana* ed. 23. São Paulo: Circo, junho de 1990, p.7

O que podemos perceber é que Angeli se representa como alguém que busca questionar todos os valores sociais, tanto da direita e dos conservadores, quando da esquerda e das feministas – como vemos no último quadro a personagem o chamando de “machistão”. Por mais que a história seja a expressão radical de um comportamento de Angeli, percebemos que ele não consegue se sentir contemplado pelas diversas ideologias e identidades apresentadas socialmente. Deste modo, suas histórias são *locus* privilegiado para compreendermos um modo de pensar de alguém que não carrega ideais claros nem pautas fixas, e sim, expressa os sentimentos e pensamento, com poucos filtros morais.

Neste sentido, poderemos encontrar em seu trabalho representações extremamente ambíguas em relação à sua visão sobre as categorias de gênero, e apontam para uma visão complexa e caótica da realidade, se utilizando do humor para exorcizar a seriedade com que muitas vezes a própria vida é tratada. Sobre as representações dos homossexuais e das mulheres, encontramos histórias em que uma piada denuncia e coloca em xeque uma diversidade de valores dominantes, existem outros personagens que contraditoriamente reiteram os mesmos valores.

3.1 As relações homossexuais

Escolhemos utilizar o termo relações homossexuais, e não homossexualidade, para que não confundamos as relações que ocorrem em

determinadas histórias, com uma definição identitária com a homossexualidade. Esta aparece como uma performance que ocorre em dado momento. Temos aqui cenas nas quais vemos relações entre pessoas do mesmo gênero, e que em outros momentos têm relações heterossexuais. Poderíamos usar o termo bissexualidade, porém não é o caso, pois os personagens não se identificam com essas em categorias. No caso de *Meiaoito*, o personagem se enxerga como heterossexual, apesar de ter algumas relações homossexuais com seu companheiro *Nanico*. Já os *Skrotinhos* tem relações homossexuais, mas também aparecem atraídos sexualmente por todo tipo de pessoas – e até por animais.

A história abaixo, é uma das poucas que deixa claro uma relação monogâmica afetiva e sexual entre um casal homossexual. Vejamos:



Ilustração 52: Histórias de amor

Fonte: *Chiclete com Banana*, ed 13. São Paulo: Circo, maio de 1988, p.21

A história faz parte de uma sequência de tiras, reunidas sob o título *Histórias de amor*. Todas as histórias mostram romances que se iniciam com juras de amor, e terminam com alguma reação não esperada, geralmente que quebra o romantismo da cena. A história acima retrata um casal homossexual se beijando, um dos dois personagens afirma amar o outro, e obtêm como resposta “só porque pareço com sua mãe!”. A intertextualidade da piada se dá com o fato de que na teoria psicanalítica existe a compreensão de que as relações amorosas do presente, são permeadas pelo complexo de Édipo – ou seja, seriam transferências do desejo primário que é relacionado aos pais. A história se utiliza da teoria psicanalítica para inserir a piada, que aqui só funciona porque se trata de um casal homossexual, visto

que o namorado psicanalista é um homem, então ele não poderia parecer a mãe de seu companheiro. Essa história é talvez a única da revista, em que Angeli consegue utilizar a homossexualidade em uma piada de modo descompromissado e causando o riso sem qualquer tipo de associação negativa.

3.1.1 Os companheiros revolucionários

Nanico e *Meiaoito* são dois personagens criados por Angeli ainda na *Folha de São Paulo*, no período anterior à criação da revista. São personagens anacrônicos, por estarem presos à um modelo de política tradicional de esquerda, sonhando com guerrilhas e enfrentamento direto contra o governo, com afirma Angeli:

É uma referência a um tipo característico da época, que incorporei ao *Meiaoito*: aquele que tinha o discurso, mas não tinha a ação. Fazia a guerrilha dentro do bar, um tipo cheio de regras, que pede carteira ideológica a todo mundo. Não é o ativista que pegou em armas, é aquele que ficou no bar --sua história de luta só existiu na cabeça dele. Esse tipo vem do Maio de 68, mas tem muito a ver com o final dos anos 70 e o começo dos 80, quando a idéia de uma "convocação geral" já tinha se dissipado. Ele ficou. Perdeu o bonde da história (NETO, 2008, p.10-11) .

São desenhados com boina xadrez, barba e sobretudo, referindo-se a um estereótipo relacionado à esquerda intelectual. Ao se aproximar dos movimentos partidários e organizados - principalmente durante breve período no fim dos anos 70, que trabalhou com Laerte, Glauco e Henfil nos jornais sindicais - Angeli relata que não conseguia se identificar com aqueles ideais, e que havia um clima muito sisudo, que não deixava-o experimentar formas de humor mais anárquicas. Legado desse período, são os dois personagens que concentraram a crítica de Angeli as formas tradicionais de organização de esquerda.

O embate entre *Meiaoito* e *Nanico* expressa de algum modo, algo que ocorria dentro dos movimentos de esquerda; enquanto a revolução sexual, critica os costumes, e as pautas ligadas à questões subjetivas eram colocadas pelos movimentos LGBT, negros e feminista, conjuntamente ao movimento contracultural, a esquerda tradicional tinha como prioridade a luta de classes. Grupos políticos ligados às pautas da homossexualidade como o *Somos* e o primeiro jornal alternativo do gênero *Lampião da esquina* (1978-1981), são dois exemplos de

espaços que sofreram forte resistência da esquerda partidária. Como aponta Zuenir Ventura em relato:

A esquerda – mesmo a radical que sonhava com a revolução geral – olhava para aquele movimento [de liberação sexual] com a impaciência de quem é interrompido em meio a uma atividade séria pela visão inoportuna de um ato obsceno”(ALMEIDA; WEIS, 1998, p.401)

Desde o início das histórias, o personagem *Nanico* já é conhecido por ser gay, e por trazer essa questão para o movimento de esquerda – representado pelo partido e por *Meiaoito*. O personagem vive as contradições dessa ala da esquerda, que prega a transformação social, mas não consegue lidar com as pautas sexuais:



Ilustração 53: *Meiaoito e Nanico 1*

Fonte: *Chiclete com Banana* ed. 2. São Paulo: Circo, janeiro de 1986, p.7

Nesta história vemos *Meiaoito* e *Nanico*, aparentemente entediados, em frente a TV de sua casa - os dois personagens moram juntos, como somos informados nas tiras que eram publicadas na *Folha de São Paulo*. A reação de *Meiaoito* com a proposta de *Nanico* é efusiva “Ora *Nanico*! Quer parar de

viadagem!!”, apontando a total recusa do personagem em compactuar com comportamentos homossexuais. A piada final se dá quando *Nanico* afirma que passarão mais uma noite tentando sintonizar a rádio Havana (capital do país socialista, Cuba), ou seja, que *Meiaoito* é mais interessado em política do que em sexo. A partir dessa história podemos ver que a homossexualidade é rechaçada, e ainda com uso de xingamentos como “viadagem”. Mas a heterossexualidade de *Meiaoito* não é estável como parece nesta história, existem várias outras tiras que mostram que a relação de amizade dos dois é transpassada pelo desejo homossexual:



Ilustração 54: *Meiaoito e Nanico 2*

Fonte: *Chiclete com Banana: cenas de sexo, drogas e rock 'n' roll*. São Paulo: Circo, abril de 1985, p.82

Esta tira foi publicada na coletânea de estreia da Circo editorial, *Chiclete com Banana: cenas de sexo, drogas e rock 'n' roll* – que reúne tiras de Angeli publicadas na *Folha*. Se trata de uma sequência de tiras, nas quais *Meiaoito* se apaixona por uma “companheira de luta”. Diante da constatação da paixão, *Nanico* afirma que não poderá mais fazer cafunés em *Meiaoito*, antes de dormir, denotando que a relação de proximidade dos dois não se restringe à amizade, mas que tem caráter homossexual. Essa afirmação se corrobora na edição número cinco da revista, na seguinte tira:



Ilustração 55: Meiaioito e Nanico 3

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.5. São Paulo: Circo, julho de 1986, p.30.

Meiaioito fala seriamente ao colega que precisam recuperar sua história – fazendo referência à história de luta dos militantes contra a ditadura –; como quebra do script Angeli aponta *Nanico* rememorando uma noite de amor de ambos, em Paquetá, e no terceiro quadro vemos o personagem dizendo: “Me lembro como se fosse hoje! Aquela lua linda, o som do mar... chuá chuá... eu e você ali.. Ah! Como poderia me esquecer?”. *Meiaioito*, ao contrário das outras histórias, aparece se abanando com sua boina, e com gotas de suor em torno da cabeça, denotando que não só se recorda da noite de amor, como as recordações o deixaram com calor (metáfora para excitação).

Meiaioito não é compreendido como homossexual nem pelo autor, nem por aqueles que analisaram as histórias do personagem, mesmo tendo diversos sinais de sua relação amorosa com *Nanico*. A relação de ambos é uma relação amorosa e sexual, mas a homossexualidade é vista somente em *Nanico*, por possui uma performance gay, além de ser retratado como submisso. Assim, percebemos que no imaginário a homossexualidade não está ligada estritamente às relações sexuais entre o mesmo sexo, e sim com o fato de se performar e se assumir como gay.



Ilustração 56: Meiaoito e Nanico 4

Fonte: *Chiclete com Banana*: cenas de sexo, drogas e rock 'n' roll. São Paulo: Circo, abril de 1985, p.85

Como vemos aqui, apesar da relação que possui com *Nanico*, *Meiaoito* não se vê e ainda rejeita os comportamentos relacionados à homossexualidade. Para além, vemos que Angeli reforça, de maneira estereotipada, o modo pelo qual se dá a performance homossexual – com o rebolado, os braços erguidos e o “beiçinho”. O interessante é que Angeli acaba por expor a ambiguidade de *Meiaoito*, que apesar de ter relações homossexuais possui preconceito e rejeita outros que são assumidamente gays.



Ilustração 57: Meiaoito 1

Fonte: *Chiclete com Banana*: cenas de sexo, drogas e rock 'n' roll. São Paulo: Circo, abril de 1985, p.17

O que vemos neste caso, é a maneira pela qual a homossexualidade é compreendida na época. *Meiaoito* não é considerado *gay*, pois é retratado como homem ativo na relação, logo as relações sexuais ou amorosas não definem seu gênero, visto que o personagem é identificado como heterossexual. O que parece ser contraditório, é que o personagem mesmo tendo relações homossexuais expõe preconceito contra aqueles que se identificam como *gays*. Essa relação denota a

importância da identificação e da narrativa criada pelo sujeito, mas pode extravasar seu desejo, sem exatamente ter que entrar num conflito interno de identidade. É o caso de *Meiaoito*, que em nenhum momento se questiona em relação a sua heterossexualidade, mesmo se relacionando com outro homem de maneira amorosa, isso se explica pelo seguinte:

o imaginário brasileiro categoriza o homem através da 'atividade' ou da 'passividade' na relação sexual, onde só é legítimo o homem que penetra, independentemente qual corpo (pode inclusive penetrar outro homem e manterá sua masculinidade), já o penetrado perde seu status de "homem". Trata-se de uma hierarquia de dominação e submissão onde um índice de atividade/passividade permeia a construção do ser masculino (BOTTON, 2007, p. 111).

Aqui Angeli, em uma só tira, mostra uma realidade vivida pelos homossexuais no período. O personagem à direita afirma que é discriminado pelos colegas pelo fato de ter-se assumido gay²⁹. *Meiaoito* sendo um representante da esquerda, deveria então ter uma atitude positiva em relação ao amigo, mas como vemos, enquanto seu discurso afirma “bobagem sua!!”, ou seja, que não existe fundamento na afirmação, no desenho vemos que ele se afastou três cadeiras após descobrir a homossexualidade do personagem. Assim, a história não tem como alvo do riso o personagem gay, e sim o comportamento contraditório de uma esquerda tradicional, que se diz transformadora da sociedade, mas que não sabe lidar com questões de seu cotidiano, principalmente quando se trata das pautas sexuais.

3.1.2 O machão e o gay comunista

A homossexualidade também aparece nas histórias de Bibelô. Como já vimos, o personagem é um modelo negativo de masculinidade, e também o modo pelo qual Angeli expurga seus pensamentos inapropriados em termos de relação entre os gêneros. Vejamos:

²⁹ Angeli usa o termo virar gay, esse termo já possui um anacronismo, pois carrega uma ideia de que os gays decidem sua sexualidade em determinado momento. Neste caso, virar gay faz referência à assumir sua sexualidade perante a sociedade.



Ilustração 58: Bibelô e a homossexualidade

Fonte: *Chiclete com Banana* ed. 19. São Paulo: Circo, junho de 1989, p. 17.

Nesta tira podemos perceber que *Bibelô* está novamente reiterando seu estereótipo de machista. Ele e o sobrinho são retratados conversando em um cenário em aberto, e vemos no balão que a conversa é sobre a sexualidade do garoto: “Aposto que meu sobrinho anda papando todas garotas da rua?!”, então o sobrinho responde “Que nada, titio! Eu curto **garotos!**”, no segundo quadro vem a reação do personagem, que as linhas cinéticas, a onomatopeia “SPLA” e a expressão facial da criança, ajuda denotar claramente um forte tapa no rosto. Já no terceiro quadro, a criança no chão é representada atordoada, com a expressão torta e bolinhas em volta da cabeça, reforçando a força da batida do tio. “Muito bem, vamos começar tudo de novo!” termina *Bibelô*.

Angeli acabou por deixar registrado os modos pelos quais desde a infância a heterossexualidade se torna compulsória, sendo instaurada e hierarquizada, muitas vezes através da violência física. Entende-se que a criança ainda não tem relações sexuais, mas, mesmo assim, o gênero é instituído em relação isso; no caso, quando o personagem questiona sobre as “garotas” que o sobrinho está “papando”. E posteriormente a agressão denota que só determinada sexualidade, mesmo que ela ainda não esteja ativa, é aceita socialmente. Sendo *Bibelô* um estereótipo machista, Angeli mostrou como se desenrola a violência a partir do modo de pensamento “atrasado” que o personagem representa. Neste caso, a criança afirma gostar de garotos o que para homens como *Bibelô* seria algo inadmissível, e o tapa no rosto não foge ao script do personagem. A história termina mostrando que *Bibelô* acredita que utilizando a violência se poderia “começar tudo de novo” e a criança recalcaria o desejo homossexual.

Mesmo que Angeli tenha dito em entrevistas e conversas sobre sua produção artística, que o alvo de risos deve ser o personagem *Bibelô*, percebemos o alto grau de violência simbólica presente nesta história. Como afirmou Georges Minois (2003), apesar das permanências, grande parte do que é risível se perde com o passar do tempo, pois o riso é um fenômeno histórico; aqui a comicidade necessariamente exige que o leitor não compreenda a homofobia como um problema social grave. O que mostra o riso vem de uma sociedade que percebe a produção da heterossexualidade compulsória como algo cômico e naturalizado.

Ainda tratando o personagem *Bibelô*, temos na edição número oito, três páginas de tiras seriadas, nas quais o personagem encontra *Nanico*. A chamada para a história anuncia: “*Nanico*, uma bicha louquíssima e *Bibelô*, um bimbo em extinção” seguida por uma frase de *Nanico* atrás de *Bibelô* dizendo “hmm... adoro cheiro de macho”. A primeira tira não causa surpresa, *Bibelô* trata *Nanico* com violência:



Ilustração 59: *Bibelô e Nanico 1*

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.8. São Paulo: Circo, janeiro de 1987, p.30

Temos em *Bibelô* o mesmo comportamento que ele teve quando representado com o sobrinho, podemos concluir que para Angeli, os homens ultrapassados como seu personagem tratavam a homossexualidade com violência. Ao mesmo tempo, existe um certo sadismo de Angeli em representar *Nanico* sendo alvo de pancadas – representação que se repete em, pelo menos, mais três tiras do personagem. Como vemos acima, *Nanico* tem comportamento masoquista, no qual sente prazer em sofrer humilhação. Vemos que isso se reitera em diversas histórias:



Ilustração 60: Nanico

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.8. São Paulo: Circo, janeiro de 1987, p.32

Na história acima podemos ver que a homossexualidade de *Nanico* foi descoberta por seu pai, que assim como *Bibelô*, achou que batendo no filho resolveria a questão. Então o personagem apresenta – ainda que de maneira bem-humorada – o traumatizante processo de assumir-se gay. Ao mesmo tempo mostra o processo de construção do masoquismo – resultado da relação entre violência na família e a sexualidade - que aparecerá com frequência em suas histórias.

Mas o comunista as vezes é retirado de sua posição submissa, e questiona comportamentos masculinos. Temos algumas tiras nas quais ele desconstrói ideias consolidadas do que é ser homem, mostrando a fragilidade dos comportamentos que legitimam a masculinidade:



Ilustração 61: Bibelô e Nanico 2

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.8. São Paulo: Circo, janeiro de 1987, p.30

Bibelô expõe a *Nanico* como seria o comportamento de um homem, Angeli representa em forma de onomatopeias comportamentos repugnantes como: cuspir no chão, coçar o saco e arrotar. A resposta de *Nanico*, ao dizer que tem vergonha,

aponta para um questionamento do que seria um comportamento de macho. O personagem gay parece ter confusão sobre o que se espera de um homem, em termos de performance, denunciando que alguns comportamentos, vistos socialmente como pertencentes a um “macho”, são irracionais. Podemos ver abaixo outro exemplo:

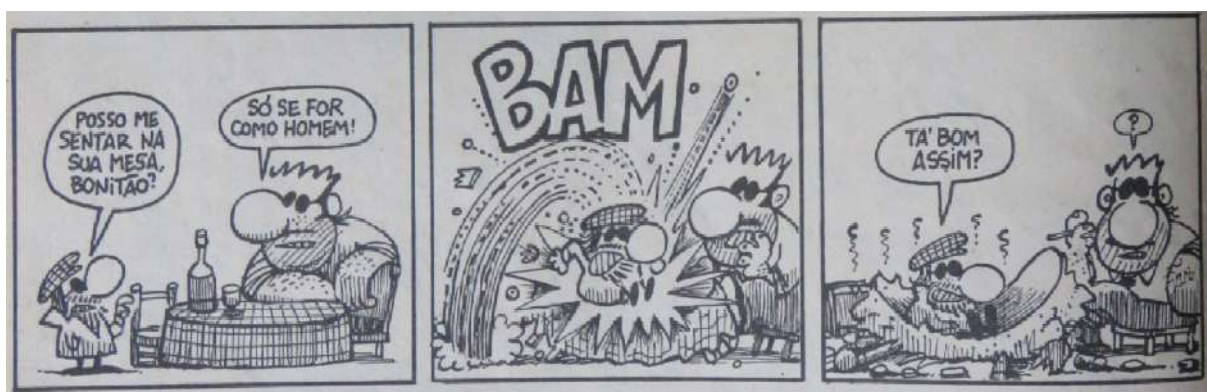


Ilustração 62: Bibelô e Nanico 3

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.8. São Paulo: Circo, janeiro de 1987, p.30

Aqui vemos o revolucionário paquerando *Bibelô*, que de pronto deixa claro que só aceitaria a companhia, caso este se comportasse “como homem”, deste modo, *Nanico* pula sobre a mesa de maneira violenta, acreditando ser esse o comportamento que um homem deveria ter: virilidade e brutalidade. A interrogação sobre a cabeça de *Bibelô* mostra a não compreensão do ato do colega, que retirou de contexto a virilidade tanto prezada pelo machão. Ao retirá-la do contexto, e ser reproduzida por um gay, *Nanico* mostra a superficialidade com a qual a masculinidade é construída. Para concluir, vejamos a seguir:



Ilustração 63: Bibelô e Nanico 4

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.8. São Paulo: Circo, janeiro de 1987, p.31

Dentro da sequência de tiras, podemos perceber que esta já se trata de um reencontro dos personagens, no mesmo bar. Nas duas tiras anteriores da história, *Bibelô* já chutou o outro, e aqui são representados sentados, aparentemente sem algum conflito, até que *Nanico* passa a expressar seu desejo por *Bibelô*. No segundo quadro vemos que *Bibelô* mantém o mesmo discurso, uma insistência em pedir para *Nanico* que tenha comportamento “de homem”. A piada final se dá, quando *Nanico* mais uma vez retira de contexto a masculinidade violenta, e “falando grosso” mantém a frase que relata seu desejo homossexual.

O que vemos nas piadas acima é que existe uma desconstrução do que seria um comportamento masculino “ideal” para certos homens, que acreditam que o tom da voz, a uso da violência, cuspir ao chão, coçar saco e outros, definem a masculinidade de alguém. *Nanico*, por ser um personagem gay, performativa um “macho rústico”, se reapropriando e deslocando esses comportamentos mostrando o quão irracionais eles são.

3.1.3 Os amoraís: *Skrotinhos*

Outros dois personagens que podemos analisar o viés da sexualidade são os *Skrotinhos*. Eles são dois garotos baixinhos e idênticos que transitam por diversos ambientes, com o único objetivo de constranger outros personagens³⁰. Surgidos na edição número doze da revista, aparecem em oito edições a partir de então, apresentados tanto em tiras cômicas quanto em histórias mais longas.



Ilustração 64: *Skrotinhos*

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.14. São Paulo: Circo, junho de 1988, p.22

³⁰Anunciados como “uma versão dark dos Sobrinhos do Capitão”. Sobrinhos do Capitão são personagens das Hq’s de Rudolph Dirks, publicadas no final do século XIX na Alemanha.

Podemos ver acima, que a história se inicia com os personagens cantando a mulher que está com seu filho num parque, a personagem feminina responde positivamente ao elogio, mas então, no último quadro ocorre a quebra do script; eles afirmam que o elogio é para as coxas da criança, o que visivelmente – através dos olhos esbugalhados dos dois - causa constrangimento tanto na mãe quanto no filho. O que vemos aqui é o típico humor utilizado por Angeli com esses personagens, eles se adaptam à situação em busca somente do prazer na humilhação alheia. Segundo Nadilson Silva, “os *Skrotinhos* se situam além da moral. Eles não possuem nenhum valor, o que os guia é o comportamento dos interlocutores. Os *Skrotinhos* adotam uma atitude cínica diante da realidade” (SILVA, 2002, p.128).

Os personagens fizeram muito sucesso, principalmente no período final da década de 80 e início dos anos 90, o que denota um imaginário marcado pela descrença em relação a um progresso da humanidade; como personagens amorais, seu papel é de colocar em xeque o teatro social representado por seus interlocutores. A humilhação causada nos outros personagens só ocorre porque os *Skrotinhos* dizem a verdade, que fica oculta por conta da moralidade, que recalca tanto inconsciente quanto conscientemente certos pensamentos. Neste sentido, os personagens não criticam sua sociedade, “eles aceitam as regras do jogo mas ao mesmo tempo as desmoralizam” (SILVA, 2002, p.130), em suas histórias vemos diversas questões relacionadas ao gênero que ficavam ocultas socialmente e que são reveladas de modo sádico pelos personagens.

Na edição quinze da revista, os personagens foram capa, e possuem uma história de cinco páginas. A narrativa começa com os dois chegando ao bar, que está lotado. A primeira piada é com o garçom, que comenta que os dois saíram no dia anterior sem pagar a conta; eles afirmam “ah sinto muito! Esquecemos de lhe avisar... pra colocar na conta do Lochas!”, e o garçom diz “que Lochas?”, e eles respondem “ora, o Lochas!... aquele que botou na suas coxas!”. Em seguida encontram um amigo de infância, o Arlindo, e segue a parte que nos interessa da história:



Ilustração 65: Skrotinhos e Arlindo 1

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.15. São Paulo: Circo, agosto de 1988, p.6.

Arlindo está desenhado como um roqueiro, como faz referência a garota, ao dizer que ele se chamava *Jungle junky*. Os Skrotinhos chegam de modo simpático, e

quando perguntado pela garota sobre quem seriam aqueles dois, Arlindo fala um “ai!!” denotando o desconforto comum nos interlocutores dos personagens. Com a continuidade da conversa percebemos o porquê do constrangimento de Arlindo, de modo descompromissado os personagens questionam a sexualidade do personagem, dizendo com uma surpresa fingida: “ué? Voltou a transar com mulher, eu falei que aquilo tinha cura!”. Deste modo, os personagens – através de um discurso homofóbico revelariam que Arlindo tinha relações homossexuais, e que sua performance heterossexual apresentada na história ocultaria da mulher a pluralidade performativa do personagem; Arlindo reage de maneira violenta agarrando um dos *Skrotinhos*; mesmo em tal situação, o outro continua a piada e afirma que aquela reação é a tentativa de Arlindo em afirmar uma masculinidade: “hum! Olha o Arlindo dando uma de homem!”. Vendo que não teria como reagir de modo a deixar de ser vítima da humilhação dos personagens, Arlindo começa a chorar, e a mulher que acompanhava o personagem então diz “agora a boneca vai chorar é?” afirmando que de fato, as reações do personagem demonstram que a gozação levada a cabo pelos *Skrotinhos* funcionou, e a garota acredita que Arlindo é gay. A cena termina com os dois personagens seguindo caminho, e um deles afirmando: “odeio bicha recalcada! Vou logo dando uns tapas!”. Conhecendo a trajetória dos personagens, sabemos que galhofar sobre a homossexualidade não tem nada de exceção, visto que absolutamente tudo é alvo de riso dos personagens. Mas o mais interessante é o final da história, quando depois de humilhar mais outros três personagens, eles decidem ir para casa dormir.



Ilustração 66: *Skrotinhos e Arlindo 2*

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.15. São Paulo: Circo, agosto de 1988, p.9.

Então vemos, em primeiro lugar, que as humilhações às quais os *Skrotinhos* submetem seus interlocutores são, em grande parte das vezes, baseadas em comportamentos que os personagens realmente possuem, como mostra Santos:

O outro em geral é uma vítima dos personagens. Não que seus alvos careçam de motivos para a investida dos dois *Skrotinhos*, já que aparentemente o que eles revelam é verdadeiro e, portanto causa o embaraço dos interlocutores. [...] revelam aquilo que elas gostariam de esconder, e o fazem apenas por diversão, apenas pelo mórbido prazer de se divertir às custas de outrem[...] (SANTOS, 2014, p.309)

Os personagens são amorais, exatamente por não diferenciarem qualquer tipo de ideal ou valor, e apenas colocam em evidência o que se deseja ocultar socialmente. Neste caso, o personagem Arlindo se envergonha por ter relações homossexuais, pois a homossexualidade era compreendida como algo estático e essencial no sujeito, logo toda relação heterossexual de Arlindo era visto como uma fuga socialmente aceita, aos desejos homossexuais, que não eram bem vistos pela sociedade. É isso que os *Skrotinhos* exploram; mas, ao contrário do que se espera, a galhofa dos personagens não é no sentido de inferiorizar Arlindo ter performances

sexuais homossexuais, e sim por esconder isso. Tanto que, na cena final vemos os três na cama, após o sexo, e eles mostram que não tem nenhum tipo de vergonha por sua sexualidade, apontando que acham ridículo se apegar aos valores sociais.

3.2 Mulheres

A imagem da mulher nas artes - tanto nas pinturas clássicas e nos estudos de história da arte no ocidente, quanto no cinema e nos quadrinhos - é historicamente de passividade. Dentro dos campos da história da arte, cabe aos estudos de gênero tanto recuperar as artistas e sujeitos sociais relacionados a este campo, quanto a desmascarar a neutralidade de gênero que geralmente se oculta sob as análises das obras. É ao que nos propomos também, ao trazer a dimensão de gênero para os estudos do *underground*, que apesar de se transparecer um espaço masculino, não era estudado sob esses termos. Dentro das imagens femininas construídas por Angeli, podemos perceber de modo acentuado o que Laura Mulvey conceitualizou no termo olhar masculino. Segundo a autora, no cinema os recortes, planos e enquadramentos construíam uma imagem da mulher que a colocasse em posição subalterna, cerceando seu papel àquela que deve ser salva ou punida, ou ainda um fetiche (MALUF; MELLO; PEDRO, 2005). Trazemos apenas parcialmente esse conceito aqui, para visualizarmos como a violência é retratada dentro desses parâmetros. Mas entendemos que mesmo havendo um tipo de apresentação do feminino que foca nessa tentativa de tornar a mulher alguém subalterno, sabemos que existe uma ambiguidade intrínseca a “visão masculina” exatamente porque os homens não se definem totalmente apenas por serem homens, e existe uma gama de outras relações que muitas vezes ficam de fora dentro dessas análises. Nas publicações da revista aqui estudadas, vemos ao mesmo tempo uma tentativa de retratar mulheres em posições subalternas, ao passo que podemos visualizar outras representações – ainda tímidas – que retratam mulheres de modo a desconstruir ideias arraigadas de submissão.

3.2.1 Violência doméstica

Em grande parte do conteúdo da revista podemos perceber uma grande incidência de piadas relacionadas às mulheres, sendo que parte destas tem como

tema a violência contra a mulher. Em algumas piadas Angeli busca criticar essa violência – que veremos adiante – aqui trazemos algumas histórias nas quais a violência de gênero é retratada de modo a causar comicidade ou ainda, trazida de maneira esvaziada, sendo retirada de seus afetos.

A história *Ripa na chulipa e Pimba na gorducinha*, presente na edição cinco da revista, é uma das mais representativas quando tratamos o tema da violência doméstica trazida de modo ambíguo, podendo ser compreendido tanto como uma crítica à violência contra mulher, quanto como a banalização desta violência.



Ilustração 67: Ripa na chulipa e pimba na gorduchinha
Fonte: *Chiclete com Banana* ed.5. São Paulo: Circo, julho de 1986, p.25

A história foi publicada em julho de 1986, onde vemos representado um casal que assiste a um jogo do Brasil na Copa do Mundo de 86. A história foi desenhada antes de os jogos acontecerem, e vendida durante a copa, logo a anulação do gol não aconteceu de fato, mas somente na história. Conforme vemos em outras histórias, podemos inferir que esta segue o padrão de representação da vida privada, que é comum na revista, sendo o retrato de um casal normativo, o homem

assiste empolgado ao jogo do Brasil, e a mulher o acompanha desconfiada. Podemos ver que a empolgação está mais visível no homem, enquanto a mulher repara, no segundo e terceiro quadro, a reação do marido, reforçando a ideia de que o futebol é um esporte masculino. Apesar disso a esposa não se furta da comemoração, ambos dançam e se beijam enquanto cantam uma música - mas a esposa beija de olhos abertos, mostrando certo receio em relação ao acontecimento. Até esse momento a história se desenrola naturalmente, até a quebra do *script*, que ocorre no quinto quadro. Como vemos no balão, o gol é anulado, e então a piada final se dá quando o marido bate na esposa. A intenção da história pode ser tanto fazer rir pela quebra de expectativa ocasionada pela violência contra a mulher que ocorre no último quadro. Podemos interpretar que o marido bate na esposa como forma de recuperar o beijo que foi-lhe dado antes, mas de descontar sua raiva, em relação à decepção ocasionada no jogo. Como o gol foi invalidado a comemoração em forma de beijo não deveria ter sido dada, então é “tirada” da mulher em forma de um tapa. Ao mesmo tempo, por retratar todo tempo a mulher como alguém desconfiado, podemos associar a imagem a uma crítica ao imaginário que conecta a violência contra mulher aos eventos masculinizados, como é o caso do futebol.

Aqui vemos duas leituras, na primeira a representação de um olhar masculino que banaliza a violência contra a mulher, compreendendo que o recurso à representação da violência não tem o objetivo de criticá-la nem de desvelar uma realidade que se oculta a vida privada; a violência é trazida somente para causar riso no leitor – que muito provavelmente é masculino – compreendendo que sujeitos que conviveram pessoalmente ou foram testemunhas de violência semelhante não veriam comicidade na cena. O humor aqui está de fato reiterando um comportamento masculinizado, se tornando conservador. O que ocorre nesse caso é uma dupla violência: a primeira é a ideia de que o homem tem o direito de dominar a mulher, inclusive de violentá-la. Ou seja, a imagem faz referência a uma realidade cotidiana entre muitas mulheres. Em segundo, sabemos da potência da imagem em fazer recuperar memórias e imagens que compõem o inconsciente e consciente dos sujeitos (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.150); assim, a mulher após sofrer a violência (na vida real) ainda encontra disponível em representações midiáticas como esta,

elementos que a fazem rememorar o trauma, com o adicional de que a imagem mostrada ao banalizar a cena também desvaloriza o sofrimento feminino. A imagem revela que não há uma visão de que a situação se trata de uma atitude criminosa e causadora de sofrimento, pois é digno até de riso, deste modo é violentada mais uma vez, de maneira simbólica. Em segundo, podemos compreender a charge como uma crítica a um imaginário da época, que lidava com naturalidade com a violência acarretada em situações semelhantes a apresentada na imagem. A ambiguidade da cena retratada permite que o leitor interprete-a de modo diverso.

Possuindo um outro tipo de humor, a história *Eppur Si Muove* carrega uma série de representações violentas. Em resumo, o autor busca recuperar um clichê que existe em piadas, no qual há uma criança “levada” que faz “brincadeiras” com pessoas mais velhas. Vejamos:



Ilustração 68: Eppur si muove 1

Fonte: *Chiclete com Banana* n.11. São Paulo: Circo, setembro de 1987, p.38

A história começa de modo clássico, a mãe adverte a criança, que deve cuidar da avó, que não pode mais se mexer. A criança, um menino neste caso, começa fazendo piada com a mulher, cantarolando uma música “a velha não se mexe!”. Até aí não vemos problemas em relação as questões de gênero, apesar de sabermos que a avó é mulher e o neto homem. Mas se segue uma série de peripécias que vão se aprofundando no nível de violência. Nos quadros seguintes o menino faz cócegas no pé da avó, faz caretas, e adiante:



Ilustração 69: Eppur si muove 2

Fonte: *Chiclete com Banana* n.11. São Paulo: Circo, setembro de 1987, p.39



Ilustração 70: Eppur si muove 3

Fonte: *Chiclete com Banana* n.11. São Paulo: Circo, setembro de 1987, p.39

Podemos ver que a avó passa a sofrer uma série de violências relacionadas ao seu gênero. A criança mostrando a bunda seguida da frase “e essa aqui?! Sente só velha” e “chupa aqui, velha, vamos chupa!” apontam para uma reação extremamente machista, visto que são alusivas a situações que só ocorrem pois Angeli representa a avó mulher, e não um avô. A próxima imagem, na qual o menino puxa os peitos da avó, continuam na mesma ideia. Angeli, apresenta a criança chegando a extremos de violência, para que ao final haja a vingança da “velha” sobre o neto:



Ilustração 71: Eppur si muove 4

Fonte: *Chiclete com Banana* n.11. São Paulo: Circo, setembro de 1987, p.41

Após a série de acontecimentos, a velha se vinga liberando gases no rosto do menino. A vingança não ocasiona uma sensação de redenção, visto que as cenas que representam as violências de gênero vividas pela idosa poderiam ser redimidas

à altura dos acontecimentos. Angeli se utiliza de recursos narrativos para que o leitor fique angustiado com as peripécias da criança, a história dura quatro páginas, e por isso, dá a sensação de que a cena dura um espaço de tempo longo. Dentro das violências representadas vemos uma relação dupla entre o gênero e a geração, podemos ver que as travessuras ocorrem porque a personagem é idosa, mas algumas delas estão diretamente conectadas com o gênero da avó, pois não teriam impacto caso o idoso representado fosse um homem. Esta história, segue no sentido da anterior, exatamente por representar violências especificamente de gênero, de modo que o sofrimento relacionado aquelas cenas são expostas com trivialidade.

3.2.2 Estupros

Gostaríamos de tratar das histórias que possuem alto grau de violência simbólica – sexual - mas antes precisamos definir algumas questões. A representação da violência em si, aqui não é vista como um problema, já que, como afirmamos na introdução, muitas vezes as produções da cultura de massas busca “higienizar” a realidade, enquanto a proposta do *underground* é mostrar o que há de sujo e podre na humanidade. Como aponta Nadilson Silva: “[n]essa visão de mundo, parece não existir qualquer razão para se crer no ser humano, desde que este, até o presente, nada mais fez do que inventar sua própria destruição” (SILVA, 2002, p.64). Do mesmo modo, nas histórias em quadrinhos *underground* existe espaço para se externalizar os comportamentos perversos, que são expostos em forma de fetiche. Angeli em entrevista afirma que seus desenhos são expurgos dessas fantasias perversas, e que nesse sentido consegue sublimá-las através do desenho:

Essa coisa de fetiche, do sexo, do lado *punk*, são coisas minhas, internas minhas; eu sou fetichista hoje, eu tenho uma coisa com o sexo mal resolvida... perversa; eu passo no meu trabalho essa coisa mal resolvida. [...] e as vezes as pessoas não sabem colocar pra fora isso [a perversão], e talvez o cara que não sabe colocar pra fora vire o tarado no mal sentido, aquele que é capaz de, sei lá, estuprar uma menininha e tal; eu, se não fosse desenhista, seria um psicopata qualquer, seria mesmo psicopata, eu ficaria aí tentando morder mulher na rua, mas, como eu uso o desenho como canal, eu me salvo dessas coisas (ANGELI apud SILVA, 2002, p.63).

Nessa dimensão do desenho de Angeli vemos que a perversidade, que é geralmente ocultada pela sociedade, na revista ganham a dimensão de fantasia e

comicidade. Não à toa, veremos diversas cenas de estupro e violência, que estão diretamente relacionadas a essa sublimação relatada pelo autor. Assim, Angeli muitas vezes ao desenhar cenas violentas acaba por denunciar realidades que são silenciadas pela sociedade; ao nos defrontarmos com as representações da violência, podemos compreender como ela está disposta no imaginário social, e se torna realidade em situações análogas as das histórias. Deste modo, a revista *Chiclete com Banana* tende a representar situações de violência de modo escancarado, não temendo censura moral ou social, nessa tentativa de criticar a cegueira da sociedade frente a estes acontecimentos³¹. Mas a tendência à mostrar esse mundo que está “*under*” - embaixo - de nossos olhos, e que nos recusamos a olhar, acaba por trazer imagens que não tem tom de crítica, tendo por consequência a representação de situações extremas, que não tem caráter essencial para a narrativa, e estão ali representadas como fetiches sexuais. Podemos ver isso na história *Revolução dos eletrodomésticos*, narrativa na qual os eletrodomésticos ganham vida:

³¹Um caso extremo no qual podemos observar tal situação é a história *Joe Blow* de Crumb. Publicada na quarta edição da *Zap Comix*, ela representa visualmente uma história que envolve incesto e sexo explícito com menores de idade. A ideia de Crumb era ironizar de maneira radical os ideais do american way of life, que pregava os valores tradicionais familiares. Ao fazer uma história que explicitava claramente fantasias perversas (e também realidade ocultas pela imagem de família perfeita) ele denuncia de maneira feroz toda uma forma de organização social.



Ilustração 72: Revolta dos eletrodomésticos 1

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.5. São Paulo: Circo, julho de 1986, p.32

Os eletrodomésticos ganham vida, e passam a se vingar dos humanos. Uma mulher é assada no forno, um homem é eletrocutado pela torradeira, outro é atacado pelos barbeadores, e uma idosa leva um chute na bunda de um liquidificador. Todos esses acontecimentos recebem três quadros cada um. Então os eletrodomésticos encontram uma “mãe de família”, que implora por sua vida, e afirma que fará tudo o que os eletrodomésticos pedirem. A cena seguinte é a mulher fazendo *strip-tease* e posteriormente outra personagem sendo estuprada. Temos um total de seis quadros nos quais vemos a representação de violência contra a mulher. No último quadro dessa cena, um oficial de polícia pergunta à mulher “eles abusaram da senhora?” e ela responde “eram dois! Um aspirador de pó e um secador de cabelo”. Angeli aqui faz uma sutil piada, falando do aspirador de pó e do secador pois ambos têm formato fálico.

Essa história mostra que o estupro não era necessário para o desenvolvimento narrativo, não existindo relevância na história, sendo possível compreender que está ali simplesmente porque foi o que veio à cabeça do autor, ou

por um fetiche em ver um estupro representado, principalmente com objetos inanimados. Além disso, podemos perceber o recurso narrativo do choque, ou seja, utilizar cenas de forte violência, que não são necessariamente relevantes para narrativa, apenas para chocar o público³². A história se desenrola com os eletrodomésticos sendo presos, fugindo da cadeia, e formando uma banda de *reggae* e então são encontrados por um jornalista. Este, que até então procurava os criminosos para puní-los, larga a profissão e se torna “rico empresário da maior banda de reggae de todos os tempos ‘the 220 watts’”. Assim como na história *Eppur si muove*, as violências causadas pelos eletrodomésticos se assemelham a do menino “levado”. Eles cometem atrocidades que vão se aprofundando, para que ao final haja uma vingança ou redenção. Na *Eppur si muove* a idosa se vinga, na revolução dos eletrodomésticos, os criminosos saem ilesos; o que faz com que o estupro tenha aparecido apenas como um recurso para o deleite dos olhos masculinos.

Outra história a ser analisada, se trata de *Adondestará Laertón*, de *Los três amigos*. Na edição número doze – analisada em partes no capítulo dois (ver subtítulo *Laertón*), os três amigos foram a um bordel no qual transaram com uma mula, descobrem que a mula era a prostituta mais cara, e querem dar o calote, mas o leão de chácara os impede, e eles pagam a conta com seus dentes de ouro. Essa história começa com os personagens procurando um dentista para arrumar os dentes, encontram Dr. José Mengele³³, que cobra muito caro pelo implante dentário, então os personagens decidem assaltar um trem, e é quando se desenrola a cena abaixo:

³²Nos últimos anos o uso do estupro como recurso narrativo de choque tem sido amplamente criticado, sendo que muitas séries norte-americanas retiraram esse tipo de cena de suas narrativas, após diversos debates acontecidos dentro e fora das redes sociais.

³³ Fazendo referência ao médico nazista Josef Mengele que fazia experimentos macabros, e fugiu para o Brasil com a queda do Reich.



Ilustração 73: Aondestará *Laertón* 2

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.13. São Paulo: Circo, maio de 1988, p.7

A história prossegue com *Laertón* conversando com a personagem mulher, ele some e depois é encontrado pelos amigos dançando mambo e casado com a garota. No final da história os amigos o convencem a voltar a vida de crime:



Ilustração 74: Adondeestará *Laertón*? 3

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.13. São Paulo: Circo, maio de 1988, p.10

Podemos ver que se trata de uma história sobre o sumiço de *Laertón*. No primeiro trecho vemos que o estupro da personagem é utilizado como recurso de quebra de script; no humor, a interrupção de uma ação esperada causa o riso, neste caso, a ação esperada era que os três fossem soltar a garota e se tornassem os heróis da história. Neste caso, o estupro quebra a expectativa, e o humor se reitera

no fato de *Laertón* não querer estuprá-la antes de conversar com ela – reforçando o personagem como alguém com uma masculinidade menos violenta:

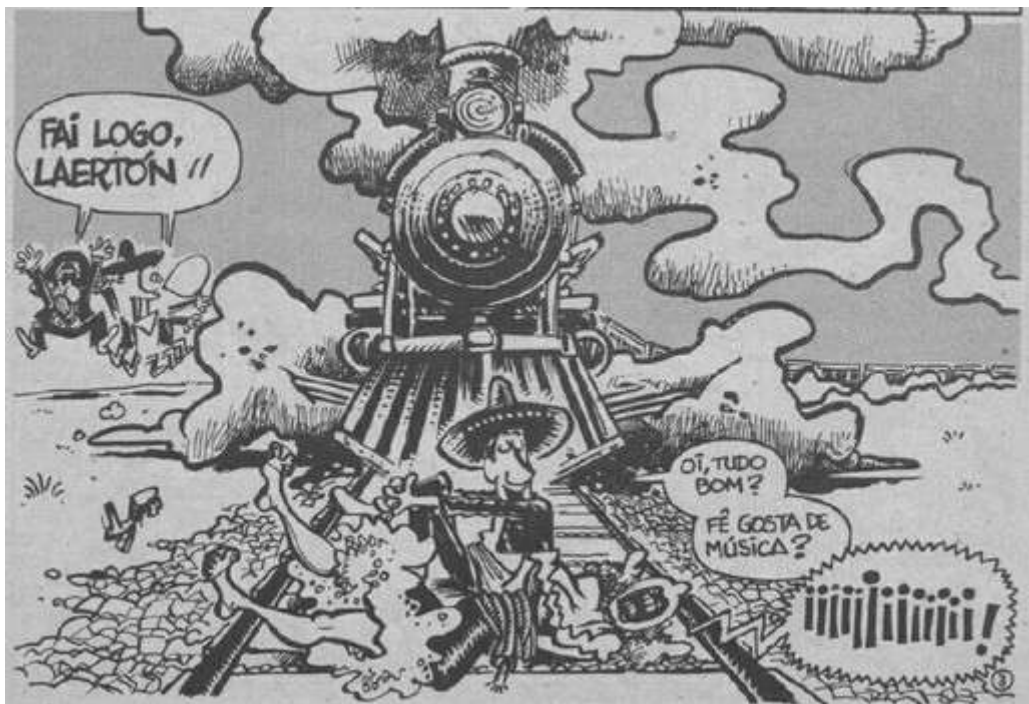


Ilustração 75: Adondeestará *Laertón*? 4

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.13. São Paulo: Circo, maio de 1988, p.7

Do início ao fim da história vemos que o desenho da personagem feminina em perigo é o mesmo, a boca aberta num grito expresso no balão, sendo tratada como um objeto e vítima dos protagonistas, que tem como característica serem anti-heróis (e se oporem ao heroísmo das películas de faroeste as quais estão parodiando). O estupro claramente representado não tem um valor narrativo, a não ser pela quebra de script; é um uso da imagem que esvazia seu conteúdo de violência e sofrimento, sendo a personagem mulher apenas um objeto para causar a comicidade.



Ilustração 76: Capa com Mara Tara

Fonte: *Chiclete com Banana* ed. 7. São Paulo: Circo, novembro de 1986.

O último caso e o mais extremo de representações de fetiche e violência em relação à imagem da mulher, é o da personagem *Mara Tara*. Já a analisamos no segundo capítulo (ver subtítulo *O modelo rústico: Bibelô*), em sua primeira aparição quando contracenava com Bibelô. Mas a primeira história completa dedicada a ela se apresenta na edição número sete, da qual ela é capa.

A edição sete foi uma das mais vendidas. Podemos perceber que a palavra que mais se destaca da capa é “SEXO”, relacionada à chamada para a história de *Mara Tara*. Esta é representada com trajes sadomasoquistas e seios à mostra (característica comum nas personagens de Angeli).

A personagem é uma metáfora para a mulher da década de 1980, que vive a liberação sexual, e acaba afugentando o sexo oposto (MENDES; SANTOS, 2014,

p.417). A história desta edição possui seis páginas, e se inicia com a *doutora Mara* entregando seu relatório de pesquisa ao seu colega de trabalho, um homem que a assedia durante a maior parte do tempo. A tese da pesquisadora afirma que as bactérias se reproduzem sexuadamente, assim como os seres humanos; o colega de trabalho não recebe bem a pesquisa, e aproveita para chamar a doutora para sair. Ela renega dizendo “Não é porque descobri o sexo das bactérias que vou sair com vermes.” O narrador da história reitera o caráter sério e dedicado da doutora, enquanto ela encontra no elevador seu *Lindomar*, que lê no jornal uma matéria sobre uma tarada. Doutora Mara afirma “isso é invenção da imprensa, seu Lindomar.”, e segue o caminho resmungando para si “o que esses donos de jornais não fazem por dinheiro!? Mulher tarada!!! que coisa ridícula!”. E a história segue:



Ilustração 77: Mara Tara e o sexo das bactérias 1

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.7. São Paulo: Circo, novembro de 1986, p.7.

Reafirmando a postura séria e recatada da doutora Angeli a representa indo para casa, quando encontra com “homens raivosos” reunidos no fim da rua – medo comum entre mulheres que caminham sozinhas pela cidade. O medo da doutora se consolida, pois ela é assediada e violentada:



Ilustração 78: *Mara Tara e o sexo das bactérias 2*

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.7. São Paulo: Circo, novembro de 1986, p.7.

Através das cantadas os homens a intimidam, o único negro representado aparece segurando o pênis por cima da calça. No próximo quadro vemos que as cantadas estão prestes a evoluir para agressão física, o homem negro já abre as calças enquanto as agressões verbais se intensificam. O estupro é iminente, e é isso que Angeli irá representar nos próximos quadros:



Ilustração 79: *Mara Tara e o sexo das bactérias 3*

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.7. São Paulo: Circo, novembro de 1986, p.7.

A doutora implora por clemência, e grita que ainda é virgem. Ao ouvir a palavra “virgem” ela se transforma em *Mara Tara*. Aqui o estupro fica na sarjeta, ou seja, ele está oculto entre os dois quadros cabendo ao leitor inferir se ela chegou a ser estuprada, ou se se transformou em *Mara Tara* a tempo. De qualquer modo, as imagens anteriores representam de maneira profunda a violência vivida pela personagem.



Ilustração 80: *Mara Tara* e o sexo das bactérias 4

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.7. São Paulo: Circo, novembro de 1986, p.8

Ao se transformar na tarada, os homens fogem, à semelhança do que ocorreu com Bibelô, quando a encontra. Tirados de sua posição de poder, a mulher deixa de se tornar desejável, pois deixaria sua posição de objeto que está a mercê do poderio masculino. A transformação da personagem, que poderia ser vista como uma espécie de vingança contra os homens que a violentaram, torna-se um fetiche.



Ilustração 81: Mara Tara e o sexo das bactérias 5

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.7. São Paulo: Circo, novembro de 1986, p.9

Ela segue seu estuprador, o agarra pelo pênis, e faz sexo oral nele, até ele morrer. Podemos ver que a *Mara Tara* não possui reações humanas, ela apenas pronuncia a palavra “sexo” e outras reações parecidas, não fala frases inteiras nem está consciente do que faz, é um objeto ambulante. Um fetiche, que pune criminosos sexuais com sexualidade fálica. Nesta, e em todas as outras histórias da personagem o roteiro é o mesmo. Ela é submetida à agressões sexuais muito severas, se transforma na tarada e se vinga de seus agressores, os matando de prazer (MORAES, 2015, pp. 85-91).

O que esta personagem tem a nos mostrar é como a violência de gênero que ocorre nessa história é tratada com naturalidade, e existe prazer em olhá-la; em primeiro lugar não compreende-se as situações que a personagem vive como agressão sexual, pois essas agressões não merecem ser vingadas, já que a suposta vingança torna-se outro fetiche. A personagem é a consolidação do que Laura Mulvey, ao estudar o cinema, chamou de um olhar masculino:

o homem é o olhar; a mulher, a imagem – são claramente demarcadas na análise da imagem e do olhar no cinema. Essas posições são, no entanto, complicadas pela noção de complexo de castração, na qual a mulher representa a falta e a ameaça de castração – representa a diferença sexual. Para Mulvey, o inconsciente masculino tem duas possibilidades de escapar dessa ansiedade de castração: colocando a mulher em uma posição desvalorizada, de alguém que deve ser salvo ou punido (voyeurismo), ou, pela completa negação da castração, substituindo ou transformando a figura feminina por/em um fetiche este é o mecanismo da escopofilia fetichista, bastante visível no culto da estrela de cinema (MALUF; MELLO; PEDRO, 2005, p.345).

Existe nessa história uma explicitação de violências que as mulheres de fato viviam (e vivem) em seu cotidiano, sendo que a revista, com seu caráter crítico, teria a oportunidade de tematizar e colocar em questão esses acontecimentos, mas o comportamento que a personagem assume ao se transformar reitera a ideologia dominante. Assim, a personagem encarna o medo da castração, ao ser colocada como uma devoradora de homens, mas o medo é negado, a partir do momento em que o autor “pune” os agressores da personagem, fazendo ela matá-los de prazer, tornando-a então um fetiche e retirando sua capacidade de sujeito ativo.

No caso dessa personagem, as cartas dos leitores nos permite alcançar as apropriações feitas. Na edição dezenove da revista - já tendo sido publicadas duas histórias longas de *Mara Tara*-, nos deparamos com um desenho com colagem, feito por um leitor, que representa seu imaginário em relação à personagem:



Ilustração 82: Mara Tara e leitor

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.19. São Paulo: Circo, novembro de 1989, p.49

Podemos ver nessa imagem o fetiche de se vingar da personagem, ela é a representação hiperbólica da mulher liberada dos anos 80, e colocada como vítima e vilã ao mesmo tempo. Ela é vítima dos homens, e está a mercê de seus impulsos sexuais, enquanto é vilã, pois mostra que eles não conseguem satisfazê-la sexualmente. A fantasia do leitor, é a de “satisfazer” o desejo sexual da personagem, mas o modo como isso será feito está associado à um imaginário falocêntrico, mantendo a mulher em local de objeto sexual, não sujeito.

Nas publicações seguintes às histórias da personagem temos diversos comentários de leitores homens os quais fazem referência ao seu desejo pela personagem, em nenhum momento vemos publicado qualquer comentário sobre o caráter violento dessas representações. Para além disso, percebemos que ainda durante muito tempo as imagens mostradas acima não foram vistas como representações violentas. No livro sobre a Circo Editorial, chamado *Humor Paulistano*, editado por Toninho Mendes em 2014 mostra-se exatamente como a agressão contra a mulher não foi somente silenciada, mas nem sequer fora percebida pelos pesquisadores como agressão. Ao comentar sobre a personagem *Mara Tara*, o texto se refere da seguinte maneira “Pudica, quando fica excitada transfigurasse numa mulher fatal[...]” (MENDES; SANTOS, 2014, p.417) ou seja, as

fortes cenas de agressão apresentadas aqui, e outras que a personagem vive, são vistas como situações de “excitação sexual” não como agressões.

A não censura moral dentro do *underground* permitiram que essas representações fossem feitas sem muitos questionamentos, não havendo debate sobre o tema dentro da própria revista – sendo difícil mapear se houve repercussão entre as leitoras ou feministas. Mas essas imagens suscitam ainda hoje, o debate a respeito do “politicamente incorreto” que foi trazido na introdução. Angeli faz parte de um grupo de quadrinistas que luta contra a censura das histórias, tanto provindas de uma ala conservadora, quanto da própria esquerda feminista e multiculturalista; mas quando tratamos desse tipo de representação o que devemos nos atentar é que existem modos de representar a violência e os fetiches, colocando-os de maneira crítica e não reiterando padrões dominantes de pensamento. Não se trata de deixar de representar cenas de estupro, violência ou outras – nem de recusar a realidade dessas questões, mas do modo pelo qual isso será representado. Ou seja, como Nadilson Silva (1995) apontou, a revista muitas vezes se distancia de seu caráter crítico, e se aproximam de um humor “besteirol” que tende a reiterar ideologias dominantes de pensamento. Neste caso, o *underground* reitera a dominação masculina de modo tão explícito, em formas tão radicais que poucas vezes foram vistas em produções hegemônicas. Talvez uma das poucas personagens que trouxe alguma repercussão entre as leitoras mulheres foi *Rê Bordosa*.

3.2.3 A junky Rê Bordosa

Se nas imagens apresentadas anteriormente temos a dimensão do pensamento violento masculino em relação às mulheres, Angeli não deixa de expressar-se como alguém que absorve e compreende as contradições presentes nas relações de gênero. O uso indiscriminado de cenas violentas não elimina o fato de que ele apreende a relevância de debates feministas da época, e que percebe uma mudança nos comportamentos e experiências ligadas ao feminino. A personagem que sincretiza o modo como o autor trabalha com essas questões é *Rê Bordosa*.

O autor utiliza a personagem para fazer uma escrita de si (assim como tantos outros), no qual ele encarna seu lado alcoólico, *junky* e festeiro. A escolha de uma

personagem feminina talvez tenha se dado ao acaso da palavra, visto que ele decide fazê-la por perceber que Rebordosa seria um bom nome para um personagem alcoólatra que vive de ressaca – visto que o termo é uma gíria referente à ressaca que ocorre após a ingestão de álcool e drogas.

A personagem encarna não só os dilemas existenciais e comportamentais de Angeli, mas problemas que o autor acredita serem vividos pelas mulheres de seu tempo – circunscrevendo, o cotidiano daquelas que fazem parte do círculo de convivência do autor, o ambiente *underground*. Diferente das outras personagens mulheres, *Rê Bordosa* não é desenhada como um “outro” que deve ser punido, salvo ou fetichizado, ela é a consolidação de uma faceta próprio autor – diferente de *Mara Tara*. Uma mulher que sincretiza os sofrimentos e crises dele e talvez por isso, seja a única personagem feminina fixa que não é extremamente sexualizada e passiva. Segundo Angeli, ela foi inspirada em uma de suas idas no Bar Riviera (DOSSIÊ, 2008), onde foi ao banheiro, e lá havia uma mulher urinando no mictório, cena representada em tiras, como vemos:



Ilustração 83: *Rê Bordosa* 1

Fonte: *Chiclete com Banana Especial: Rê Bordosa, a morte da porraloca*. São Paulo: Circo, 1987, p.14

A personagem, segundo Angeli, é o retrato da mulher dos anos 1980, que vive numa sociedade que já teve o primeiro impacto do feminismo, podendo ser independente, trabalhar e sociabilizar em espaços que antes eram restritos aos homens. Mas neste processo, Angeli mostra que as mulheres, ao não saberem lidar com esse novo espaço que lhes foi aberto, passam a se comportar como os homens. Este é o caso de *Rê Bordosa*, uma mulher que tem uma sensualidade marcada por comportamentos masculinizados.

Ilustração 84: *Rê Bordosa 2*

Fonte: *Chiclete com Banana Especial: Rê Bordosa, a morte da porraloca*. São Paulo: Circo, 1987, p.8

Como vemos acima, ela se identifica com o termo *junky*, palavra que significa drogado no inglês, fazendo referência a um modo de comportamento relacionado à recusa da vida ordinária aceita socialmente, possuindo uma rotina em bares, com drogas e sexo. Esse é basicamente cotidiano da personagem, que é retratada em sua banheira de ressaca, no bar ou em alguma festa. Sua caracterização é baseada na moda *punk*:

as roupas pretas, o cabelo mais curto em cima, e pintado em duas cores. Ela não é tão jovem estando perto dos trinta anos. É bem possível que o sucesso da personagem se deva a sua proximidade com a realidade dos jovens da época, não só mulheres. O próprio Angeli comenta que muitas situações que viveu foram refletidas na personagem e sua relação com ela era ao mesmo tempo de incômodo e identificação. (MORAES, 2015, p.96)

Mas a característica mais interessante da personagem é a inversão de expectativas de gênero que geralmente ocorre quando ela está em cena. Ela é o retrato dos conflitos internos que as mulheres vivem numa sociedade que reafirma a liberação feminina, mas, ao mesmo tempo, exige das mulheres comportamentos normativos, como casamento e maternidade. Angeli constrói a identidade da personagem já na primeira edição da revista, na qual ela é a capa. Ali temos no total dez páginas dedicadas à personagem, nas quais somos apresentados à personagem em sua banheira, depois vemos seu encontro com seus pais, e com seu “marido”, além de uma “entrevista”. Nessa edição vemos que Angeli demonstra como foi a criação de *Rê Bordosa*, uma mãe com valores conservadores, e um pai

machista, resultaram na personagem que prega uma vida *junky*, mas em momentos de crise pensa em seguir os padrões normativos:



Ilustração 85: Rê Bordosa e a mãe 1

Fonte: *Chiclete com Banana Especial: Rê Bordosa, a morte da porraloca*. São Paulo: Circo, 1987, p.27



Ilustração 86: Rê Bordosa e a mãe 2

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.1. São Paulo: Circo, novembro de 1985, p.27

Nas duas histórias vemos o cenário com a banheira de *Rê Bordosa*, onde ocorrem diversas de suas histórias. Podemos ver que não existem muitas variações entre os quadros, tendo o texto papel essencial para compreensão da história. A primeira tira foi publicada somente na edição especial da personagem em 1987, mas compõe a mesma história que foi apresentada na primeira edição. Vemos que a mãe representa não só uma geração anterior, mas também carrega valores ainda conservadores da sociedade. Ao questionar sobre os motivos de a filha ainda não possuir um marido, *Rê Bordosa* responde de maneira irônica e ao mesmo tempo irritada; ao dizer que já teve vários, e na piada final apontar que não deu certo pois

não couberam na banheira, ela assume seu caráter promíscuo, e a reação da mãe demonstra que a filha não tem um comportamento aceito por ela.

Já na história seguinte, no primeiro quadro, a mãe tenta aconselhar a filha, afirmando que “uma mulher não pode esperar da vida apenas uma banheira”, até então a fala da mãe transparece que ela está preocupada com o comportamento destrutivo da filha, mas então, ao questionar sobre “o que ela pode esperar?”, a mãe mostra que seu interesse não é em ajudar *Rê Bordosa* em seus conflitos subjetivos, mas realizar as expectativas sociais incumbidas às mulheres. E ainda, Angeli mostra como a mãe, uma mulher, internalizou a opressão que lhe foi imposta, e que passam isso para as gerações seguintes.

No encontro com o pai, na mesma edição, vemos que a personagem foi criada por um casal que possui ideais conservadores, de dois modos distintos. Enquanto a mãe é retratada com suas roupas e cabelo fazendo referência a um estereótipo de uma “carola” de igreja, o pai fala de sexualidade, e objetifica as mulheres, e sustenta outra faceta do conservadorismo.



Ilustração 87: *Rê Bordosa* e o pai

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.1. São Paulo: Circo, novembro de 1985, p.28

Vemos na história acima que o pai não tem resistência a falar abertamente da vida da filha, diferente da mãe. Ele ouve sobre os amigos e a vida da boemia da garota, mas mesmo colocando-se mais aberto que a mãe, ele demonstra que sua filha quebra a expectativa relacionada à vida de uma mulher. Enquanto a mãe fala nos deveres de uma dona de casa (“uma pia de cozinha, um tanque de lavar roupa...”), o pai afirma que os comportamentos da filha seriam aceitáveis, se ela fosse homem.

As histórias da família de *Rê Bordosa* ajudam a evidenciar os conflitos entre os valores conservadores e machistas presentes na sociedade, frente às transformações dos comportamentos do gênero feminino. Além disso, mostra que as diferentes gerações possuem expectativas diferentes de vida, enquanto a mãe demonstra que esperava que sua filha estivesse casada, e o pai afirma que a vida dela não é o que esperava para uma filha mulher, *Rê Bordosa* vive um cotidiano extremamente divergente das expectativas. Com relação ao casamento, vemos que ela algumas vezes cogita, e outras recusa de modo veemente, mas todas as vezes ela não leva a sério a proposta.



Ilustração 88: *Rê Bordosa* casamento

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.2. São Paulo: Circo, janeiro de 1986, p.24

Na história acima, vemos o personagem *Meiaoito* interagindo com *Rê Bordosa*. Ele faz uma proposta à garota, que no segundo quadro aparece já em outra mesa, dando a entender que ela simplesmente ignora o pedido do personagem, não achando a proposta digna de uma resposta. A piada aqui se dá duplamente, tanto porque *Rê Bordosa* quebra a expectativa relegada à seu gênero, quanto porque *Meiaoito*, personagem representativo dos valores teoricamente subversivos da esquerda, ainda se apegava à valores tradicionais da sociedade, representados pelo casamento (oposto à “vida mundana”)– reiterando a ideia que Angeli passa em suas histórias, de que a esquerda não consegue perceber a dimensão dos valores capitalistas que eles combatem, e não visualizam no casamento um valor conservador. Ao mesmo tempo, vemos que o personagem ao qual *Rê Bordosa* se une na outra mesa se trata de Bibelô (ou alguém retratado com o mesmo estereótipo), assim Angeli colocaria a personagem numa encruzilhada na

qual se divide entre um machista que só deseja usar as mulheres como objeto sexual, e outro, que as cobre com expectativas conservadoras.

Nas histórias acima, vemos que a personagem se contrapõe às expectativas relegadas às mulheres, e ao mesmo tempo mostra o perfil de alguém que vive numa época de mudanças drásticas em relação aos papéis femininos. A própria contracultura, principalmente o movimento hippie, ajudou a desconstruir esses papéis, não só em relação ao gênero feminino, mas também aos papéis masculinos e a interação entre os gêneros.

O interessante é que Angeli mostra uma mulher independente, que mora sozinha e é livre sexualmente; mas não é por apresentar esses sinais de mudança que *Rê Bordosa* deixa de viver as contradições inerentes ao processo de construção do gênero. Enquanto a liberação feminina se torna uma realidade social, e também uma possibilidade subjetiva para as mulheres, todos os séculos de expectativas em relação ao casamento e a maternidade – que até então eram colocados como única possibilidade para mulher – não somem. Assim, o autor mostra como o sujeito mulher passa por dilemas subjetivos, onde não consegue se adaptar totalmente à nova realidade, e ao mesmo tempo não vê nas expectativas do passado a saída para a felicidade feminina.



Ilustração 89: *Rê Bordosa*, tentativa de suicídio 1

Fonte: *Chiclete com Banana Especial: Rê Bordosa, a morte da porraloca*. São Paulo: Circo, 1987, p.40

O comportamento liberado de *Rê Bordosa* é resultado das novas possibilidades femininas, mas também tem caráter destrutivo de um cotidiano cíclico, no qual ela não consegue se livrar. Em 1987 o autor anuncia uma edição especial com a morte da personagem – nessa edição vemos *Rê Bordosa* tendo suas

mais profundas crises, num momento de tentativa de suicídio. O suicídio não é tratado com seriedade, mas sim como um contexto propício para ela refletir suas principais preocupações. Aqui Angeli, de modo inteligente, descreve as difíceis contradições vividas pelas mulheres que não desejam seguir o modelo imposto socialmente, e ao mesmo tempo não vê outra saída. Na história acima vemos que ela se encontra no parapeito de um prédio, no qual ameaça se matar, mas mostra que acredita que encontrando um marido, poderia resolver os problemas que a estavam levando ao suicídio.



Ilustração 90: *Rê Bordosa*, tentativa de suicídio 2

Fonte: *Chiclete com Banana Especial: Rê Bordosa, a morte da porraloca*. São Paulo: Circo, 1987, p.40

Assim como o casamento, a maternidade também se coloca nesse momento crucial. No segundo quadro vemos que ela reflete sobre os abortos que cometeu - tema que será tratado mais adiante-, fazendo-nos acreditar que ela está arrependida, e que acredita que talvez os filhos lhe dessem um sentido na vida. Mas Angeli, para quebrar a expectativa e gerar o riso, mostra que ela não pensa desse modo, ao dizer "...faríamos um suicídio coletivo" ela mostra que não entende que ter filhos resolveria seus problemas. Do mesmo modo, o casamento, que aparece como uma saída para a personagem é questionado pela própria, mostrando o conflito interno que ela vive, em não conseguir imaginar um futuro para si:



Ilustração 91: *Rê Bordosa* tentativa de suicídio 3

Fonte: *Chiclete com Banana Especial: Rê Bordosa, a morte da porraloca*. São Paulo: Circo, 1987, p.40

Aqui vemos a ideia de “mulher normal” evidenciada. Enquanto *Rê Bordosa* é desviante do ideal feminino, às mulheres normais caberiam o casamento e a maternidade. Ela então reencontra nesses valores a possível felicidade, mas já no terceiro quadro percebe que de fato, esse modelo de feminino também não traz satisfação.

O casamento aparece novamente na trajetória da personagem, nessa mesma edição, publicada em dezembro de 1987, na qual Angeli anuncia que irá assassinar a personagem. Segundo o autor, a personagem ficou muito famosa, e ele era muito assediado por conta dela. Ela acabava ocupando muito espaço em sua cabeça, e suas piadas estavam repetitivas, assim decidiu matá-la. Segundo Nadilson Silva, o fato de *Rê Bordosa* representar uma ameaça à sexualidade masculina talvez tenha sido um dos fatores para que ela tenha sido assassinada (SILVA, 2002,p.90). De todo modo a narrativa da morte da personagem é interessante. O personagem Angeli, se torna *Angeli The Killer*, e é representado, numa página inteira, torturando *Rê Bordosa*:



Ilustração 92: *Rê Bordosa* torturada
 Fonte: *Chiclete com Banana Especial: Rê Bordosa, a morte da porraloca*. São Paulo: Circo, 1987, p.49

A tortura é clara referência aos tempos da ditadura civil-militar que ainda era um fantasma recente da história do país. Ele arranca os pelos pubianos da personagem, mostrando que a punição que ela recebe é moral; assim como na ditadura se torturava os subversivos, *Rê Bordosa* é uma subversiva por ter uma vida de promiscuidade, e não ter o comportamento ideal para uma mulher. A história se desenrola numa sequência de tiras, nas quais Angeli irá interagir com sua personagem.



Ilustração 93: a morte de *Rê Bordosa* 1

Fonte: *Chiclete com Banana Especial: Rê Bordosa, a morte da porraloca*. São Paulo: Circo, 1987, p.50

Aqui vemos que Angeli se desenha e enfrenta uma parte de sua própria personalidade que ele encarnou na personagem. Segundo ele, muitas vezes as histórias que ela vivia refletiam seu estado de espírito, suas ressacas e crises existenciais; assim podemos pensar que de algum modo assassiná-la era um mecanismo para repensar parte de seus próprios comportamentos, exemplo disso é o período de abstinência de álcool que ele viveu após a morte da personagem (DOSSIÊ *Rê Bordosa*, 2008).

Em resumo, nessa história Angeli interage com ela na banheira por uma página, a tortura e relembra coisas que ela viveu em mais uma página, e então na terceira página aumenta o tamanho dos quadros para dar ênfase ao assassinato, e à atira dentro de um rio, enquanto diz “Adeus *Rê Bordosa*! Até nunca mais!”. Após esses quadrinhos, temos duas páginas de lamentos de artistas e boêmios que falam de como enxergam a morte da personagem.

a partir dessa cena o autor se utiliza de um recurso bem interessante. Ele inicia a contar o que seria a verdadeira história de sua morte, a sua versão de fato. De acordo com essa interpretação ele não a teria matado porque ela sobreviveu à queda do rio. (SILVA, 2002, p.90)

Ela é resgatada, e passa por uma série de percalços, até chegar numa rua onde corre um protesto de radicais religiosos, então ela foge e entra na primeira porta que vê, quando ouve uma voz conhecida, a do garçom *Juvenal*. Depois de muito sofrer, ela chega ao bar:



Ilustração 94: a morte de Rê Bordosa 2

Fonte: *Chiclete com Banana Especial: Rê Bordosa, a morte da porraloca*. São Paulo: Circo, 1987, p.62

Ela aparece despida e desesperada, então *Juvenal*, que sempre foi solícito com ela, a acolhe e adverte que “a vida tá perigosa. Só o casamento é a salvação!” – deste modo, uma personagem que é a consolidação de uma afronta aos valores patriarcais só poderia ser domada pela instituição que cercearia sua liberdade sexual. Vemos na vida de ambos personagens uma ressonância dos valores associados ao casamento neste momento histórico, vemos no texto de Mello e Novais, que a sacralidade do casamento se transforma num contrato entre iguais, que trocam a instabilidade da vida de solteiros, por uma vida segura e estável (evidenciado na frase “a vida tá perigosa”):

Os brasileiros parecem não querer ousar o luxo. Querem apenas não passar privação. Valoriza-se o que se tem, já que lá fora (do casamento) está difícil. E poucos estão dispostos a se arriscar[...] As pessoas vêem a relação amorosa como algo difícil de acontecer, algo tremendamente ameaçado [...] Por isso fazem um balanço do casamento, encobrem frustrações, valorizam as coisas boas (MELLO, NOVAIS, 1998, p.653)

Rê Bordosa é uma das personagens que ousou arriscar viver uma vida de solteira, mas que, como vemos nessa história, quase morre por conta desta escolha. Deste modo, ela aceita o pedido de *Juvenal*, por conta do desespero, e ali mesmo se casam. Logo vemos que a perda de liberdade não será só restrita à sexualidade:



Ilustração 95: a morte de *Rê Bordosa* 3

Fonte: *Chiclete com Banana Especial: Rê Bordosa, a morte da porraloca*. São Paulo: Circo, 1987, p.63

Vemos na primeira tira, que logo após casar-se *Juvenal* já transparece sua possessividade em relação à esposa – o uso do termo “mulher minha” deixa isso claro. Para além, ele proíbe a bebida e o cigarro, dizendo que ela “vai entrar nos eixos” – ou seja, o casamento será a forma de trazer *Rê Bordosa* para dentro das normas aceitas socialmente. A narrativa dá a entender que *Juvenal* era o herói que e salvou-a de um destino pior, então ela lhe devia obediência, já que ele fez um favor à personagem: o de casar-se com ela. Na tira seguinte, vimos que ela não se acostuma com a nova ideia, e continua com o comportamento anterior, no segundo quadro da tira vemos que *Juvenal* aparece num close e as linhas cinéticas ao fundo

denotam seu extremo nervosismo, que num grito alerta que ela agora é uma mulher casada, e só pode se relacionar com um homem.

Já na casa do marido, na tira abaixo, os dois são retratados numa paródia de seriados onde a família aparece toda na frente da televisão, *Rê Bordosa* desconta nos doces a abstinência de cigarro, álcool e de sexo, e acaba engordando. Durante duas páginas Angeli retrata o cotidiano do casal, frisando o tédio e na dificuldade de *Rê Bordosa* em aceitar aquele novo estilo de vida:



Ilustração 96: a morte de *Rê Bordosa* 4

Fonte: *Chiclete com Banana Especial: Rê Bordosa, a morte da porraloca*. São Paulo: Circo, 1987, p.65

Deste modo o autor cria o contexto perfeito para terminar a história de sua personagem, reforçando sua impossibilidade de se adaptar às expectativas impostas ao seu gênero.



Ilustração 97: a morte de Ré Bordosa 5

Fonte: *Chiclete com Banana Especial: Ré Bordosa, a morte da porraloca*. São Paulo: Circo, 1987, p.66

Ela morre de *Tedius Matrimonius*, um vírus que faz a personagem explodir, após *Juvenal* sugerir que tivessem um filho. Vírus é uma metáfora para a situação entediante que Angeli associa à vida privada dos casais monogâmicos. A cena final mostra um velório repleto de tipos urbanos, referenciando o grande número de fãs que a personagem possuía, e que ficaram indignados com o anúncio de sua morte. Vemos um cemitério com cruzes e anjos, contrastando com a própria vida da personagem, que era a completa recusa dos valores cristãos. Por fim, Angeli derruba vodca em seu túmulo.

O autor buscou fugir de um final moralista, pois segundo ele, matá-la de Aids ou de cirrose seria puni-la por seu comportamento, mostrando sua preocupação em não reforçar estereótipos machistas na personagem. Assim, ele reitera a constante ambiguidade que vive a mulher de sua época, como mostra Silva:

A personagem vive uma situação ambígua, na medida que representa um novo momento da mulher dos anos 1980, que sai sozinha à noite, toma iniciativa nos relacionamentos, tem seu próprio apartamento, mas vive angustiada. Ela representaria a passagem de um papel de submissão ao homem para a libertação dessa submissão. Seu conflito parece decorrência do conflito entre a moral dominante arraigada em sua formação e seu novo momento. *Rê Bordosa* não consegue acompanhar as mudanças tão rápidas. (SILVA, 2002, p.89)

O assassinato da personagem foi lido de diversas maneiras pelos estudiosos do tema. Aline Santos compreende *Rê Bordosa* como um tipo de representação feminina que revela um olhar masculino, ainda revestido de misoginia. Segundo a autora:

Rê Bordosa escapa pela fresta do casamento, alternativa apresentada como correta desde o início, mas rejeitada em função de sua aparentemente inútil sede de prazer e diversões, mostrando que a opção pela independência era apenas capricho de uma mulher que não queria enfrentar sua verdadeira vocação social. O sofrimento de *Rê Bordosa* durante todo o episódio de sua morte mostra que a releitura dos papéis sexuais, mesmo numa estética e discurso inovadores, aporta numa nova perspectiva de misoginia, na qual as coerções se revestem em novas rendas. (SANTOS, 2012, p.146)

Enquanto Nadilson Silva acredita que o fato de a personagem ser assassinada pode estar relacionada com um machismo e moralismo por parte de Angeli e de seu contexto, mas especificamente a história de sua morte trás uma visão que mostra a rejeição de Angeli pelas situações de submissão feminina:

A história que narra sua morte é bastante interessante porque o autor revela algo que vinha se delineando durante suas histórias, que é seu repúdio à condição de submissão da mulher, que ela identifica com o casamento e a dedicação exclusiva a maridos e filhos. Angeli, com essa personagem retrata uma situação nova experimentada pelas mulheres que se sentem sem saber como se adaptar a essa nova situação.(SILVA, 2002, p.90).

A personagem *Rê Bordosa* foi símbolo de um novo momento para as mulheres, e representou um momento histórico no qual a liberdade sexual e independência financeira poderiam ser uma realidade, e um desejo destas. Ao

mesmo tempo, Angeli apresenta as ansiedades e contradições que essa nova forma de ser mulher vive. Acreditamos que ao mesmo tempo que a personagem celebra um avanço nas relações de gênero, ela tem um pé na realidade, ao demonstrar que o avanço traz questionamentos e dúvidas, visto que é uma inovação, e coloca em questão uma moralidade arraigada culturalmente. Assim, discordamos de Aline Santos, quando ela afirma que a personagem “não queria enfrentar sua verdadeira vocação social”, exatamente porque ao finalmente ceder às demandas sociais – por conta do desespero de sua situação – a personagem morre, pois para ela é impossível continuar vivendo numa situação de submissão ao marido. Deste modo, vemos a vida e a morte da personagem como o principal espaço na revista que demonstra uma grande sintonia com as angústias femininas vividas na época, sendo *Rê Bordosa* alvo de identificação de muitas leitoras (que nas edições posteriores colocam seus pontos de vista nas cartas dos leitores). Para além disso, a *junky* traz uma maneira diferenciada de pensar o feminismo – talvez por ser criação de um homem -, não como uma militância, mas como uma forma de vida. Como vemos em entrevista que a personagem dá para outro personagem de Angeli, o jornalista Benevides Paixão:

Benevides Paixão: E as feministas?

Rê Bordosa: Enquanto elas teorizam eu barbarizo. Mas não tenho nada contra. Só não gosto que babem na minha orelha, depois haja cotonete!

Vemos que Angeli a retrata como uma mulher que coloca na prática o que as feministas falam na teoria, parecendo compreender o feminismo e saber de suas pautas, pois afirma não ter nada contra. Mas ao dizer “que não babem na minha orelha” dá a entender que não gosta das mulheres que querem moralizar seu comportamento em prol de uma postura feminista, o autor compreende que ela não leva o feminismo como uma militância, apesar de sua vida e os valores que percebemos que ela representa em suas histórias estarem em acordo com o movimento.

Na edição número treze, imediatamente após a edição especial da morte da personagem, o autor separa uma parte da carta dos leitores para expor as cartas sobre a morte da personagem; são seis cartas, todas de pessoas com nomes femininos. Ali temos o comentário abaixo:

Não entendo o porquê da morte da *Rê Bordosa*! Acabaram-se as ideias pras estórias ou você resolveu ser puritano e moralista? Se a *Rê Bordosa* fosse homem não seria morta pelo tédio e nem chamada de puta velha. Um homem fazendo tudo o que Rê fez, seria respeitado, admirado e disputado... - Claudia Freire, Rio de Janeiro (*Chiclete com Banana* ed.13,1988, p.38)

A sessão de carta dos leitores sempre possui críticas bastante ferozes à Angeli, e as suas histórias, mas não vimos nenhum embate em relação as imagens violentas apresentadas neste subcapítulo muito provavelmente porque o autor selecionava quais opiniões deveriam aparecer; sendo que a maioria dos comentários são geralmente escritos por homens, que reiteram a visão do próprio autor sobre o tema. Como exceção, temos o comentário acima de uma leitora mulher, que critica Angeli por conta de seu machismo. Claudia Freire expõe o autor, ao criticar o uso do termo “puta velha” para fazer referência à personagem, a leitora é uma das poucas a apontar para uma crítica às relações de gênero apresentadas dentro da própria revista.

A personagem foi importante para trazer à tona questões discutidas no feminismo – principalmente o aborto, a gravidez indesejada. Essas questões foram colocadas em evidência de modo profundo através de dilemas que a personagem viveu em suas histórias, com utilização do humor e principalmente da empatia.

3.2.4 Gravidez e aborto

Na edição número nove da revista, *Rê Bordosa* engravida e passa por diversos percalços num processo solitário, com falta de apoio de seus parceiros, negação e culpa, houve diversos leitores que externalizaram sua solidariedade para com a personagem após a história abaixo. A história é uma sequência de tiras, que compilaremos aqui, parcialmente:



Ilustração 98: Rê Bordosa grávida 1

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.9. São Paulo: Circo, abril de 1987, p.30

Na primeira história vemos que *Rê Bordosa* está contando para o garçom *Juvenal*, que está grávida, e no próximo quadro o plano se amplia, e aparecem diversos homens, todos dizendo que não são o pai da criança. A partir da história podemos perceber que todos aqueles homens foram parceiros dela recentemente tendo a possibilidade de ser o pai, mas nenhum sequer cogita ter a responsabilidade sobre o filho dela, pois a mulher é culpabilizada por seu comportamento promíscuo. Ao mesmo tempo que existe uma ausência de apoio à personagem, a sociedade a cobra por seus atos, como vemos na tira seguinte.



Ilustração 99: Rê Bordosa grávida 2

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.9. São Paulo: Circo, abril de 1987, p.31

Após a recepção da notícia por seus pais e pelos parceiros, sabendo que não possui aparato psicológico nem apoio externo, ela decide fazer o aborto. Então vemos o modo pelo qual os personagens no entorno além de não apoiarem ainda punem e culpabilizam a *Rê Bordosa*, trazendo ao centro o argumento da culpa cristã. Aqui vemos que Angeli procura introduzir na história o conservadorismo

cristão que impede que a legalização do aborto seja sequer debatida no país. Ao dizer que não vê outra saída senão o aborto, o personagem que conversa com ela sequer questiona os motivos de sua decisão, mas a julga. O autor mostra como o pensamento sobre o assunto se dá, a culpa deveria ser sentida por ela, não pelos parceiros que se recusam a se responsabilizar pela criança; é somente a mulher que arca com as consequências da irresponsabilidade no sexo. *Rê Bordosa* nem argumenta com o personagem, somente afirma que a culpa foi embora com a bebida, ou seja, que estando bêbada pode expressar-se sem os julgamentos sociais, que veem em sua atitude algo condenável.



Ilustração 100: *Rê Bordosa* grávida 3

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.9. São Paulo: Circo, abril de 1987, p.31

Mas a decisão do aborto não é simples, mesmo para a personagem que tem plena consciência de sua incapacidade para criar uma criança, ela entra em um dilema moral, dizendo que será uma “mulher forte” e que será o “pai, a mãe, o avô e a avó” da criança. Mas no quadro seguinte ela aparece coçando a cabeça, uma expressão corporal que denota que está pensando sobre sua afirmação – e logo percebe que talvez não consiga seguir com o plano, retornando ao pensamento anterior, de fazer o aborto. Assim vemos o dilema da personagem, que mesmo sem apoio do pai, e sem aparato psicológico para criar uma criança, ainda hesita em abortar por conta da pressão social – também a culpa aparece como mecanismo interno que a faz colocar em questão sua decisão. Finalmente ela decide abortar, então precisa lidar com as questões práticas, visto que, no país até os dias de hoje o aborto não é legalizado.



Ilustração 101: Ré Bordosa grávida 4

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.9. São Paulo: Circo, abril de 1987, p.31

Ao telefonar para clínica de aborto, acaba errando o número, a voz que vem do telefone afirma que ela “errou por pouco”, pois ligou por engano para um açougue. Assim, Angeli denuncia a situação das clínicas clandestinas do país, que são conhecidas como “açougueiros”, pois, por serem clandestinas não possuem estrutura nem o cuidado necessário para o procedimento. Deste modo, a mulher que deseja abortar e não tenha dinheiro para sair do país, tem que lidar com o risco de morte iminente, que estão ligados ao procedimento do aborto ilegal. Ao mesmo tempo, vemos que o acesso ao aborto existe, e ele é feito, mesmo que seja proibido; assim o autor mostra que a proibição não elimina o problema, apenas o esconde e faz com que as mulheres sofram com os riscos do procedimento. Por fim, após o aborto, a personagem mostra que de fato, o maior crime teria sido ela decidir continuar a gravidez, pois a criança teria um péssimo ambiente e uma mãe despreparada para sua criação:



Ilustração 102: Ré Bordosa, aborto

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.9. São Paulo: Circo, abril de 1987, p.31

Na edição nove da revista, já conhecemos a personagem à fundo; sua rotina de bebida, drogas e sexo e também sua dificuldade de se livrar das ansiedades e angústias provindas do próprio fato de não ver sentido na vida. Ao dizer “abortei sim! E daí?” a personagem mostra que o aborto não deveria ser tratado como um tabu, e que o real problema é a sociedade obrigar que mulheres como ela - que possuem dificuldades de se adaptar ao mundo, imaturidade psicológica, nenhuma condição material, e principalmente ausência de desejo de assumir a maternidade -, sejam mães.

3.2.5 Um feminismo diferente

As *Skrotinhas* são personagens que não aparecem nas vinte e quatro edições regulares da revista, e sim na edição especial *Chiclete Tipinhos inúteis* número nove (1994), mas achamos interessante incluí-las aqui porque trazem um ponto de vista diferente sobre as relações de gênero. A versão feminina dos *Skrotinhos* – possuem algumas atitudes relacionadas ao feminismo, mas não nos moldes comuns; o que vemos nessas personagens é um tipo de feminismo “carnavalesco”³⁴, que inverte os valores hierárquicos sociais, que vive os avanços alcançados pela mulher, e principalmente que não levam a sério as tentativas masculinas de inferiorizá-las. Vejamos a história *As Skrotinhas na Associação das mulheres oprimidas*³⁵:

³⁴Carnavalesco faz referência ao pensamento Bakhtiniano, que vê no carnaval a possibilidade de inversão dos valores sociais ao mesmo tempo que está inserido na sociedade. O carnavalesco destrona tudo aquilo que é considerado dogmático e sério, e trás numa linguagem carnavalesca a possibilidade de compreender o mundo por outros olhos, os olhos da comédia. Assim, acredito que o termo se aplique de maneira bastante interessante para as personagens *Skrotinhas*, visto que elas invertem as situações de machismo a qual vivem, e ainda questionam o feminismo tradicional em sua seriedade (SOERENSEN, 2011).

³⁵Uma interpretação diferente foi feita por mim mesma, na monografia sobre o tema. (MORAES, 2015, p.92-93)



Ilustração 103: Skrotinhas 1

Fonte: Antologia *Chiclete com Banana* ed.7. São Paulo: Devir Livraria, 2008, p.30

Enquanto as outras mulheres fazem suas críticas de modo sério, aos homens com os quais se relacionam, as *Skrotinhas* os tratam como objetos sexuais, mostrando a caretice e a moralidade que permeia o feminismo sisudo. O que Angeli

demonstra é que existe uma maneira contracultural de se tratar o tema, e além, mostra as diversas contradições que permeiam a própria mente da mulher que se vê possibilitada de viver a liberação sexual, mas encontra-se num contexto em que os homens ainda as tratam como objetos sexuais. Assim, as personagens trazem de modo complexo e contraditório a relação entre o feminismo, as mulheres e o olhar masculino (que desenhou essas relações), mostrando uma saída interessante à sisudez do feminismo, uma subversão do sério.

Vemos essa postura das duas personagens sendo levadas a cabo em uma situação na qual precisam lidar com o assédio masculino. Pensando que são a versão feminina dos *Skrotinhos*, já sabemos como funciona o mecanismo de piada dessas personagens; elas expõem como determinados comportamentos e valores sociais são ridículos:



Ilustração 104: *Skrotinhos 2*

Fonte: Antologia *Chiclete com Banana* ed.7. São Paulo: Devir Livraria, 2008, p.24

Na história acima, vemos que as personagens estão fazendo compras em um mercado, esse cenário um tanto raro nas histórias de Angeli. No primeiro quadro vemos representado um homem que diz: “nossa, que moças bonitas!”, e as duas respondem “bonitas? Só isso?”, ele aumenta a intensidade das cantadas, enquanto as personagens o chama de ingênuo e infantil. No último quadro o homem está desesperado, com os olhos saltando e a cabeça com linhas cinéticas denotando o esforço mental que ele faz para conseguir “cantar” as duas. Mas mesmo dizendo palavras como “biscates, cadelas, piranhas”, que são palavras utilizadas para assediar e constranger as mulheres, o homem não consegue atingir seu objetivo. Aqui podemos visualizar o modo pelo qual as *Skrotinhas* lidam com sua condição feminina, em sua atitude de confrontar ironicamente o homem que as assediam

revela a irracionalidade de comportamentos masculinos como o descrito acima. Elas deixam de levar a sério o assédio, e o revelam como um mecanismo ridículo - retirando o homem da posição de poder que ele estava inicialmente, ao assediar - e o realocando para um local de inferioridade diante da gozação das personagens.

Mas não devemos confundir a reação das personagens com uma espécie de apego aos valores feministas, o objetivo delas é obter prazer com a humilhação alheia, e fazem isso manipulando os valores de seus interlocutores, para que numa inversão de narrativa, alcancem seu objetivo. Na história abaixo é o que vemos, quando as personagens trazem afirmações que reiteram estereótipos de feminilidade:



Ilustração 105: *Skrotinhas 3*

Fonte: Antologia *Chiclete com Banana* ed.7. São Paulo: Devir Livraria, 2008, p.22

As duas *Skrotinhas* estão no bar conversando com um homem. Na conversa descrita no primeiro quadro, vemos que elas estão reiterando estereótipos de que homens seriam mais sexualizados, e mulheres funcionariam de uma maneira diferente. Elas recuperam o imaginário que separa mulheres como delicadas e emocionais e homens como sexuais e racionais. Mas, quando perguntadas pelo personagem quais seriam seus sentimentos naquele momento, elas dizem: “uma vontade terrível de passar a mão nessa bundinha!”. Deste modo, elas quebram totalmente com a ideia exposta até então, e ainda colocam o homem no lugar de objeto, sendo ele a vítima do assédio vindo das duas. Assim, o homem que concordava com as afirmações sobre a feminilidade estar relacionada as emoções e aos sentimentos, é obrigado a refutar a ideia, visto que fora vítima do assédio sexual das personagens.

Assim, o que vimos neste capítulo são os modos pelos quais Angeli enxerga as mulheres e os homossexuais. Podemos perceber que existe um processo bastante contraditório, no qual ele representa tanto situações de muita violência, e ideias arraigadas que relacionam homossexualidade com masoquismo, cenas de estupro e agressão expressas de modo trivial. Ao mesmo tempo em que possui um olhar bastante afinado sobre as subjetividades femininas de sua época, trazendo debates como gravidez indesejada, aborto, casamento, e outros temas que são de extrema importância para o feminismo. Assim, podemos compreender a complexidade do cenário das relações de gênero neste espaço, visto que um mesmo autor articula tanto um imaginário conservador quanto em outros propõe representações bastante inovadoras sobre o tema.

4. Considerações finais

Ambiguidade. Esta é a palavra-chave para se compreender as masculinidades no *underground* da década de 1980. Durante a pesquisa enfrentamos diversos aparatos teóricos sobre o estudo da masculinidade: desde a dominação masculina de Pierre Bourdieu, a performance de Judith Butler e a masculinidade hegemônica de Connel. Mas como historiadores, devemos nos atentar para o que as fontes estão nos apresentando: padrões, valores arraigados e repetições; e ainda, desvios, fugas e alternativas.

As histórias de Angeli não são simples reflexo da sociedade, elas estão *inseridas* no debate crítico e no processo de transformação que o gênero sofria nesse momento. Podemos perceber essa questão de modo muito claro em sua crítica ao modelo tradicional de família e de casamento. Na primeira parte do capítulo dois, podemos perceber que o autor coloca de modo direto sua constatação sobre esse modo de vida proposto no período: a família é um local de pouco diálogo, onde o pai se afirma discursivamente como um exemplo para o filho, mas sua prática é hipócrita e contraditória. Os homens que seguiram o modelo proposto socialmente – casar, trabalhar e ter filhos – estão insatisfeitos com sua vida medíocre, ao passo que não conseguem romper com esse processo. Ao passo que o próprio autor é casado e tem filhos, mas compreende a instituição do casamento e da família como algo a ser transformado e renovado. Podemos nos alinhar com a ideia de que existe neste período uma fragmentação dos modelos de masculinidade. A ideia de pai provedor³⁶ e da família tradicional persiste ainda nos anos 80, mas é mostrada em conflito direto com os ideais da juventude *underground*.

No personagem *Bibelô*, Angeli apontou a complexidade das relações de construção subjetiva de um tipo de masculinidade. Ao passo que o personagem é uma crítica à um tipo obsoleto de homem, ele é também um expurgo do próprio autor, ou seja, o processo de transformação das relações de gênero passam por complicadas contradições internas. Angeli percebeu que sua construção subjetiva passou pelo aprendizado do machismo, e para conseguir se transformar e se apropriar de formas menos opressoras de vida, encontrou nas histórias em

³⁶Podemos ver a persistência desse modelo nos estudos de revistas Femininas, ver trabalho de Cunha (2001)

quadrinhos um modo de expurgar sua energia psíquica através de um personagem que fosse a consolidação material de seu machismo recalcado. Não à toa, *Bibelô* protagoniza diversas cenas que possuem alto grau de violência simbólica, e representam violências que estão sendo pensadas cotidianamente pelo autor.

Já os personagens *New Imbeciw* e *Psico-Burguês*, mostrarão um outro lado dos modelos de masculinidades que estão sendo propostos pela cultura *mainstream*. Os dois personagens são associados aos movimentos da classe média branca que são amplamente divulgados na mídia. Para Angeli, estão ligados a uma cultura que tem por finalidade o mercado, e não o pensamento crítico. O *Psico-Burguês* se transforma no homem que é visto como modelo hegemônico de masculinidade. Este é o homem que aparece em estudos sobre a revista *Playboy* (VOKS, 2016), *Veja* (AREND; VOKS, 2014) e *VIP Exame* (MONTEIRO, 2001), produzidas entre as décadas de 70 e 90. Nessas revistas podemos perceber a construção sólida de um modelo de masculinidade calculativa, relacionada ao empresário bem-sucedido: branco, rico, conquistador e romântico (CONNEL, 1995). Já na revista *Chiclete com Banana* esse modelo faz pouquíssimas aparições – e quando aparece é ridicularizado - o que poderia nos fazer concluir que o ambiente *underground* se coloca como um espaço no qual os discursos hegemônicos de masculinidade tem pouco, ou nenhum efeito.

O *punk Bob Cuspe* aparece então como um dos poucos personagens que não sofrem críticas ao seu comportamento, e se coloca como um modelo ideológico, que aponta para o modo como o autor, e também os leitores da revista, gostariam de se relacionar com o mundo e seus discursos. Por fim, depois de criticar os modelos de sujeitos urbanos, o quadrinista critica a si mesmo através do personagem Angeli em crise, que acaba, junto com suas fotos presentes nos sumários da revista, por colaborar na construção de sua imagem como modelo de masculinidade.

Angeli atrai para si uma imagem de homem bem-sucedido, dentro dos ideais do *underground*. O quadrinista consegue se sustentar produzindo histórias em quadrinhos, tem sucesso editorial, e lançar uma revista própria, que desde o início foi reconhecida como marco editorial. Fazia muito sucesso com as mulheres, tendo fama de “comedor de mulheres” - a qual rendeu até a história *Sete libélulas* na edição dezesseis da revista.

Podemos pensar que todos os modelos apresentados são ideais, que se colocam discursivamente para serem alcançados ou negados pelos sujeitos. O interessante é perceber que se o modelo hegemônico não está no conteúdo majoritário da revista, aparece parcialmente na imagem de Angeli. Ele se encaixa nos padrões de beleza da época, sendo alto, magro, branco, belo e além de tudo, um homem de sucesso em seu trabalho. Podemos pensar que as características de Angeli poderiam muito bem se aproximar de um modelo de “homem novo” propostos pelos discursos *mainstream*: ele tem autenticidade, usa roupas da moda, tem um lado sensível e preocupado com os problemas do mundo, mas, ao mesmo tempo, mantém sua virilidade (AREND;VOKS, 2014, p.96)

O quadrinista não deve ser pensado somente como um modelo a ser seguido, admirado e também desejado pelos leitores, mas é também a consolidação de um sujeito que é atravessado por diversos discursos. Ele não propunha ser um questionador das normas de gênero da época, mas as discussões trazidas pelo feminismo estavam em voga; a crítica à masculinidade como um problema consciente ainda era circunscrito aos escritórios de psicologia e – de maneira ainda ínfima – nos debates acadêmicos. Em suas histórias e na imagem que criou de si, Angeli faz esses discursos aparecerem, mesmo que de maneira oblíqua, e a análise histórica demonstrou as contradições e interrelações destes modelos a partir da revista.

Nos estudos acadêmicos sobre as masculinidades – principalmente na imprensa – vemos uma proliferação de bons trabalhos sobre o que podemos chamar de masculinidade hegemônica. Nas revistas Playboy (VOKS, 2016), Veja (AREND; VOKS, 2014) e VIP Exame (MONTEIRO, 2001) vemos que os estudiosos encontram um modelo bastante unívoco, uma proposta de “novo homem” associado ao cuidado estético e a sensibilidade – esta que deve ser comedida, para não se transparecer feminina. Assim, a mudança que aparece nessas revistas, vão em direção à um modelo ideal de masculinidade, que o psicólogo Sócrates Nolasco define como: “alguém jovem, casado, pai de família, branco, urbano, do sul, heterossexual, católico, de boa educação universitária, bem empregado, de bom aspecto, bom peso, boa altura e com sucesso recente nos esportes” (NOLASCO, 1995, p.53). Dentro deste modelo, existem duas bases principais que definem o que se espera

de um homem: o trabalho e a sexualidade. Um homem ideal, nos anos 80 brasileiros, é aquele que é um trabalhador digno, ganha bem, de preferência que se vista com roupas caras, que é racional e não violento, é sedutor e romântico. A revista *Chiclete com Banana* foi palco das alternativas, ela se mostrou local onde diversas masculinidades foram representadas imgeticamente, e que se distancia relativamente do modelo que se propõe hegemônico.

Em primeiro lugar, enquanto dentro do modelo hegemônico temos a valorização do trabalho – principalmente o relacionado à burocracia e ao empresariado – no *underground* esses valores são ridicularizados. Vimos no subtítulo *O modelo hegemônico*, do capítulo dois, que esse tipo de masculinidade é alvo de piada, e não possui muitas aparições na revista; o que aponta que a revista é um local onde as masculinidades marginalizadas têm mais espaço.

Em segundo lugar, a sexualidade no *underground* aponta para perversões, relacionando muitas vezes sexo à violência. Enquanto os modelos hegemônicos colocam o sexo como um local onde o homem deve provar sua virilidade, mas com pouquíssima abertura para discussão sobre impotência sexual, ou qualquer coisa que quebre a fantasia de onipotência masculina; nos quadrinhos de Angeli vemos uma sexualidade desmistificada, com homens brochas, sujeira e fantasias sexuais perversas.

Podemos ver ainda, no capítulo dois, um embate entre as diversas masculinidades. Inclusive na história *Psico-Burguês: a revolta dos babacas*, na qual vemos o modelo identificado com o *mainstream*: o *new-wave* - em embate físico direto com os diversos representantes da juventude alternativa; mostrando a forte divisão ideológica entre os dois pólos da briga. Vemos ainda, dentro do *underground* diversas propostas de estilos de masculinidade, sendo que, dentro desse ambiente o número de mulheres é muito restrito. Deste modo, acreditamos que o *underground* tem como característica ser um agrupamento masculino, onde as mulheres dificilmente aparecem como protagonistas tanto das representações, quanto de fato, nos encontros e espaços de sociabilidade³⁷.

³⁷Não negando o importante espaço que as mulheres *punks* tiveram, mesmo sendo minoria dentro do movimento. Elas causaram forte impacto enfrentando a misoginia dentro e fora do cenário *underground*. Alguns trabalhos ajudam a mapear essas mulheres: Trina Robbins faz um apanhado das quadrinistas, sendo ela própria um grande nome dos quadrinhos *underground* norte-americano (ROBBINS, 2013). Sobre o Brasil, em dezembro de 2018 está previsto lançamento do documentário *Faça você mesma*, sobre as mulheres *punks* do país.

Mas ainda que de muitas formas Angeli represente em sua revista diversas masculinidades marginalizadas, podemos perceber que o elemento da virilidade ainda é central. Como vemos nas demonstrações de violência e de potência viril – principalmente através do uso recorrente da imagem do falo ereto. As cenas de sexo sempre representam uma relação falocêntrica e heterossexual, não havendo nenhuma representação que quebre com esse imaginário. É o que nos mostra Nolasco: “a sexualidade masculina se desenvolve por sobre um auto-erotismo, em que o outro (mulher) deixa de participar como outro-sujeito e passa a participar como outro-objeto” (NOLASCO, 1995, p.72). Não há qualquer gozo feminino. Mas Angeli demonstra, através de sua personagem *Rê Bordosa*, que ele próprio está familiarizado com a insatisfação feminina nas relações sexuais:



Ilustração 106: *Rê Bordosa* e a sexualidade

Fonte: *Chiclete com Banana* ed.9. São Paulo: Circo, abril de 1987, p.28

Vemos acima, a personagem afirmando que não gosta de transar com homem cheirando cigarro, e no segundo quadro, se surpreende quando é informada que já transou. No último quadro, ela então começa a fumar também, e diz que nem percebeu que já havia transado. A história termina sem que haja qualquer reação dos dois personagens, dando a entender que para os dois, não é incomum a sensação da mulher não ter tido prazer no sexo - visto que provavelmente os homens com os quais *Rê Bordosa* se relaciona tem uma sexualidade tediosa, normativa e peniana, não buscando explorar diversas possibilidades do prazer não genital e do prazer feminino. Assim, a mulher pode passar despercebida pelo sexo, e isso não é notado como algo importante. Nessa história, temos novamente a contradição de um autor que revela seu imaginário falocêntrico na maior parte da

revista, e ao mesmo tempo reconhece-o como um problema, e utiliza a personagem mulher para questionar esse tipo de comportamento, que ele mesmo parece replicar.

Mesmo que possamos reconhecer a pluralidade existente nos modelos propostos, e até mesmo nas formas de representação das mulheres e homossexuais, vemos na maior parte da revista um conteúdo escrito e voltado aos homens heterossexuais. Desses homens espera-se heterossexualidade, virilidade e crítica social; um homem com valores de esquerda, que questionam normas, padrões e imposições sociais, mas ainda sim replicam ideias conservadoras em relação ao gênero. Mesmo que a performance faça desliza-los por diversos estilos de masculinidades, ainda temos um centro de heterossexualidade, de sexo falocêntrico, de branquitude, de expectativas de submissão em relação à mulheres e gays, etc. Essa dimensão da revista mostra que mesmo com a grande vontade de questionar os valores morais estabelecidos, a relação entre o sujeito crítico, e a sociedade a ser criticada é de ambiguidades – onde nem tudo se conserva, e nem tudo se transforma. Angeli, neste caso, faz mostrar essas ambiguidades que perpassam os sujeitos que vivem num momento histórico de transformação nas relações de gênero. Ele expõe que dentro da ideia de masculino e até de heterossexualidade existem modos diversos de se relacionar e compreender o mundo. Assim, o gênero e suas relações são expostos em sua ambiguidade estrutural, onde discursos de diversas naturezas convivem de maneira aparentemente coerente para os sujeitos ali relacionados. Como afirma o filósofo: “existe história precisamente porque nenhum legislador primitivo pôs as palavras em harmonia com as coisas” (RANCIÈRE, 2014, p.54), e mesmo diante de modelos que procuram impor uma homogeneidade, é a distância entre as palavras e as coisas que permite que os sujeitos transitem com alguma liberdade nas suas próprias significações singulares do que entendem como “masculinidade”.

5. Referências bibliográficas

ADELMAN, Miriam. O gênero na construção da subjetividade: entendendo a “diferença” em tempos pós modernos.... In: (Orgs.) ADELMAN, Miriam; SILVESTRI, Celsi Brönstrup. **Coletânea Gênero Plural**. Curitiba: Ed. UFPR, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. **A Potência do pensamento**: Ensaio e conferências. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

_____. **Bartleby: escrita da potência**. Lisboa: Assírio & Alvin, 2008.

_____. O talismã de Furio Jesi. **Outra Travessia**. n.19. Florianópolis: UFSC, 2015.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-Zero e Pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: (ORG.) SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ALVES, Julia. Rumos 2015-2016: traços da resistência. Itaú cultural. São Paulo, 21 jun. 2017.

ANGELI, Arnaldo. Angeli – Comportamento – ocupação Angeli. Youtube, 9 ago. 2012a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gl8P3n9Wlps&t=238s>> Acesso em: 26 set. 2017.

_____. Angeli – infância e influências – ocupação Angeli. Youtube, 9 ago. 2012b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UbKwxM3GJUQ&t=63s>>, acesso em 26 set.2017.

AREND, Silvia Maria Fávero; VOKS, Douglas Josiel. Revista Veja, masculinidades e consumo (década de 1970). **História revista**: Revista da Faculdade de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, pp.80-104, 2014.

BAUBÉROT, Arnaud. Não se nasce viril, torna-se viril. In: (ORG.) CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da Virilidade**. 3. Virilidade em crise? Séculos XX-XXI. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERQUÓ, Elza. Arranjos familiares no Brasil: uma visão demográfica. In: (ORG.) SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BOTTON, Fernando B. **De como se faz um homem**: os discursos constituintes da masculinidade na modernização curitibana. Monografia (História) – Universidade Federal do Paraná, 2010.

_____. As masculinidades em questão: uma perspectiva de construção teórica. **Revista Vernáculo**: Curitiba, n.19, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 7.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BUTLER, Judith. **Él género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad**. Espanha: Paidós Ibérica, 2007.

CAGNIN, Antônio Luís. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975.

CERTEAU, Michel de. **Invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

_____. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1982.

COIMBRA, Monique Hornhardt. **A linguagem de contracultura dos quadrinhos de Angeli**: da revista *Chiclete com Banana* para outras mídias. 2008. Dissertação (mestrado) - Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia. Defesa: Curitiba, 2008.

CONNEL, Robert W. Políticas de Masculinidade. Educação & realidade. Porto Alegre: UFRGS, v. 20 n. 2, 1995.

COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da Virilidade**. 3. Virilidade em crise? Séculos XX-XXI. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

COUTINHO, Laerte. Laerte - Série HQ - Jogo de Ideias (2012) - parte 1/2. Itaú Cultural. Youtube, 3 out. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aqBx5hQbN8s>> acesso em: 26 set. 2017.

COUTINHO, Laerte. Um terreno fértil para TFP. Museu da Pessoa. Youtube, abr. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BXoldUtWVxY>> Acesso em: 26 set. 2017.

CUNHA, Maria de Fátima da. Homens e mulheres nos anos 1960/1970: um modelo definido? **História questões & debates**, Curitiba: UFPR, n.34, 2001, pp.201-222.

DALTO, Darlene. **Processo de Criação**. São Paulo: editora Marco Zero, 1993.

DIDI-HUBERMAN. **Diante da imagem**. São Paulo: Editoria 34, 2013.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DOSSIÊ *Ré Bordosa*. Direção César Cabral. Produção: Analia Tahara. Brasil: Coala Filmes, 2008. (Animação em stop motion)

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.5.

FARINELLI, Franco. **A invenção da Terra**. São Paulo: Phoebeus, 2012.

FEITOSA, Ricardo Augusto de Sabóia. Jovens em transe: grupos urbanos juvenis da contemporaneidade, conceitos e “*underground*”. In: XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte, 2003. *Anais...* Belo Horizonte, 2003.

FINOTTI, Ivan. Um certo Toninho Mendes. In: (org.) MENDES, Toninho. **Humor Paulistano**, A Experiência da Circo Editorial 1984-1995. São Paulo: SESI-SP Editora, 2014.

FORMAGGINI, Beth. ANGELI 24 horas. Direção: FORMAGGINI, Beth. São Paulo: 4 ventos. Youtube, 15 out. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Wm62uP2rPfg&t=2s>>, acesso em: 26 set. 2017.

FREITAS, Artur. História e Imagem Artística: por uma abordagem tríplice. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV. n. 34, 2004.

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2015.

HAROCHE, Claudine. Antropologias da virilidade: o medo da impotência. In: (ORG.) CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da Virilidade**. 3. Virilidade em crise? Séculos XX-XXI. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

HESSE, Hermann. **Demian**. 26.ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. . In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da ficção** – indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

JESI, Furio. Gastronomia Mitológica. In: **Sopro**: panfleto político-cultural, nº52, jun/2011.

_____. Leitura do Bateau ivre. In.: **Outra Travessia**. nº19. Florianópolis: UFSC, 2015.

LEITE, Edmundo. Memórias do bunker: Glauco e Henfil. **Estadão**. São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://brasil.estadao.com.br/blogs/edmundo-leite/memorias-do-bunker-henfil-e-glauco/>> acesso em: 26 set 2017.

LUNA, Fernando. Ele não é de oposição nem de situação. É contra a politicagem e o politicamente correto. **TRIP**, n. 191, São Paulo, 9 de agosto de 2010. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/angeli>> , acesso em: 26 set 2017

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários**. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2001.

LIMA, Jefferson. *Bob Cuspe: a representação de Angeli do punk paulistano na revista Chiclete com Banana* (1985-1991). Dissertação (mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, 2013.

MALUF, Sônia W; MELLO, Cecília A; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Estudos feministas**, Florianópolis, vol.13, n.2, 2005.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Por uma história das sensibilidades: em foco – a masculinidade. **História Questões & Debates**, Curitiba, n.34, p.45-63, 2001.

MAY, Rollo. **O significado de Ansiedade**: as causas da integração e desintegração da personalidade. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**: história, criação, desenho, animação, roteiro. São Paulo: M. Books, 2005.

MELLO, Soraia Carolina de. O casamento em Claudia: gênero e relações de poder nos anos 1970 e 1980. **Dimensões**, Vitória: UFES, n.36, 2016, pp.248-267.

MELLO, José Manoel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: (ORG.) SCHWARCZ, Lília Moritz. **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MENDES, Toninho. Toninho Mendes - Para toda a vida – ocupação Angeli, Youtube, 9 ago. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HmV1B_c6W4Q&t=4s> acesso em: 26 set. 2017

MENDES, Toninho; SANTOS, Roberto E. Novo estilo de humor nasce em São Paulo. In: (ORG) MENDES, Toninho. **Humor Paulistano**: a experiência da Circo Editorial 1984-1995. São Paulo: SESI-SP Editora, 2014.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MONTEIRO, Marko. Corpo e masculinidade na revista VIP Exame. **Cadernos Pagu**, Campinas: Unicamp, n. 16, 2001, pp..235-266.

MORAES, Anne Caroline da Rocha de. **Como uma mulher tem que ser?** Representações femininas nas HQ's da revista *Chiclete com Banana* (1985-1990). Monografia (História) – Universidade Federal do Paraná, 2015

MORAES, Everton de Oliveira. **Deslocados, desnecessários:** o ódio e a ética nos *fanzines punks* (Curitiba, 1990- 2000). Florianópolis, 2010, p.14. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

NEGREIROS, Adriana. “Entrevista: Angeli. In. **Revista Playboy**. Ano 32, nº 375, São Paulo: Ed. Abril, Set./2006.

NETO, Ernani Guimarães. Guerrilha de dentro do botequim. **Folha de São Paulo:** Caderno mais!, 4 mai 2008.

NOLASCO, Sócrates. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PEREIRA, Carlos M. **O que é contracultura?** São Paulo: Brasiliense 1983.

PIRES, Maria da Conceição Francisca. Contracondutas e Imaginários Urbanos nas Histórias *underground* de *Bob Cuspe*. **Revista Maracanan** v.12 n.14. Rio de Janeiro: UERJ, 2016, pp. 210-224.

QUELUZ, Marilda. Entre o riso e o estereótipo: as representações da mulher nas revistas de humor. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 7, 2006, UFSC, Florianópolis. *Anais* (online). Florianópolis: Projeto Fazendo Gênero, 2006. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/M/Marilda_Lopes_Pinheiro_Queluz_13_B.pdf Acesso em: 20 set. 2017.

RAHDE, Maria Beatriz Furtado. **Estética moderna e pós moderna**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

RAMOS, Paulo. **Leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

_____. Piadas e tiras cômicas: semelhanças entre os gêneros. **Revista USP**, São Paulo, n.88, 2010-2011.

_____. Tiras, gênero e hipergênero: como os três conceitos se processam nas histórias em quadrinhos? In: Simpósio Internacional de Gêneros Textuais, 6, 2011, Natal. *Anais...* Natal: Universidade Federal Rio Grande do Norte, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012.

ROBBINS, Trina. **Pretty in Ink**. Seattle: Fantagraphics books, 2013.

ROLNIK, Suely. Hora da micropolítica. **Re-visiões**, Madri, n.5, 2015.

ROTH, Philip. **Casei com um comunista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SANTOS, Aline Martins dos. São Paulo e o “cenário urbano” representado através das histórias em quadrinhos presentes na revista *Chiclete com Banana* de Angeli. **Revista Contemporânea**, Salvador, ano 1, no1, 2011

SANTOS, Aline Martins dos. “**Udigrudi**”: O *underground* tupiniquim. *Chiclete com Banana* e o humor na redemocratização brasileira. Dissertação: (mestrado em História) – Programa de pósgraduação em História da UFF, Niterói, 2012.

SANTOS, Roberto Elísio dos. O quadrinho alternativo brasileiro nas décadas de 1980 e 1990. *Anais...XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Santos, 2007.

SANTOS, Rodrigo Otávio. **Rock e quadrinhos nas páginas da revista Chiclete com Banana (1985-1990)**. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros. In: **Dimensões**, vol 30, 2013.

SILVA, Keliene C. Angeli e a República dos Bananas: representações cômicas da política brasileira na revista *Chiclete com Banana* (1985-1990). Dissertação: (mestrado em história) Programa de pós-graduação em História da UFPB, João Pessoa, 2011.

SILVA, Nadilson Manoel da. **Fantasia e cotidiano nas histórias em quadrinhos**. São Paulo: Annablume, 2002.

SOERENSEN, Claudiana. A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. **Travessia**, Ponta Grossa, v.5 n.1, 2011.

TORRÃO FILHO, Amílcar. Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam. **Cadernos Pagu**, Campinas, v.24, 2005.

VERGUEIRO, Waldomiro. *Chiclete com Banana* abrindo os caminhos. In: (org) MENDES, Toninho. **Humor Paulistano: a experiência da Circo Editorial 1984-1995**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2014.

VIANA, Rodolfo. Após 33 anos Angeli despede-se das Tirinhas diárias na 'Ilustrada'. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 de maio de 2016, online. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1768276-apos-33-anos-angeli-despede-se-das-tirinhas-diarias-na-ilustrada.shtml>> Acesso em: 26 set 2017.

VIGILI, Fabrice. Virilidades inquietas, virilidades violentas. In: (ORG.) CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da Virilidade**. 3. Virilidade em crise? Séculos XX-XXI. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

VOKS, Douglas Josiel. Homens em questão: a normatização masculina na Revista *Playboy* nos anos de 1980. In: XV Encontro Regional de História, Anpuh PR, 2016, UFPR, Curitiba. *Anais (online)*. Curitiba: Anpuh Paraná, 2016. Disponível em: <http://www.encontro2016.pr.anpuh.org/resources/anais/45/1466272998_ARQUIVO_ANPUHPR2016.pdf> acesso em 20 set. 2017

ZUCCHI, Gustavo. A Casa Verde em verso e prosa. Jornal Estadão, São Paulo, 2 de outubro de 2015, online. Disponível em: <<http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,a-casa-verde-em-verso-e-prosa,1773650>> Acesso em: 26 set 2017.

Fontes:

- Chiclete com Banana n.1. Circo Editorial. Novembro de 1985.
- Chiclete com Banana n.2. Circo Editorial. Janeiro de 1986.
- Chiclete com Banana n.3. Circo Editorial. Abril de 1986.
- Chiclete com Banana n.4. Circo Editorial. Junho de 1986.
- Chiclete com Banana n.5. Circo Editorial. Julho de 1986.
- Chiclete com Banana n.6. Circo Editorial. Outubro de 1986.
- Chiclete com Banana n.7. Circo Editorial. Novembro de 1986.
- Chiclete com Banana n.8. Circo Editorial. Janeiro de 1987.
- Chiclete com Banana n.9. Circo Editorial. Abril de 1987.
- Chiclete com Banana n.10. Circo Editorial. Junho de 1987.
- Chiclete com Banana n.11. Circo Editorial. Setembro de 1987.
- Chiclete com Banana n.12. Circo Editorial. Novembro de 1987.
- Chiclete com Banana n.13. Circo Editorial. Maio de 1988.
- Chiclete com Banana n.14. Circo Editorial. Junho de 1988.
- Chiclete com Banana n.15. Circo Editorial. Agosto de 1988.
- Chiclete com Banana n.16. Circo Editorial. Dezembro de 1988.
- Chiclete com Banana n.17. Circo Editorial. Fevereiro de 1989.
- Chiclete com Banana n.18. Circo Editorial. Abril de 1989.
- Chiclete com Banana n.19. Circo Editorial. Junho de 1989.
- Chiclete com Banana n.20. Circo Editorial. Agosto de 1989.
- Chiclete com Banana n.21. Circo Editorial. Novembro de 1989.
- Chiclete com Banana n.22. Circo Editorial. Abril de 1990.
- Chiclete com Banana n.23. Circo Editorial. Junho de 1990.
- Chiclete com Banana n.24. Circo Editorial. Novembro de 1990.